



# الإيقاع في شعر الحداثة

دراسة تطبيقية على  
فاروق شوشة - إبراهيم أبوسنة - حسن طاب  
رفعت سالم

الدكتور  
محمد سلطان

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

المعلومات		
عنوان الكتاب - Title		
الإيقاع في شعر الحديثة " دراسة تطبيقية على دواوين " فاروق شوشة - ابراهيم ابوسنة - حسن طلب - رفعت سلام		
المؤلف - Author		
الدكتور/ محمد سالمين .		
الطبعة - Edition		
الأولى .		
الناشر - Publisher		
العلم والإيمان للنشر والتوزيع .		
عنوان الناشر Address		
كفر الشيخ - سوق - شارع الشركات ميدان المحطة تليفون : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ فاكس : ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١		
بيانات الوصف المادي		
عدد الصفحات Pag.	مقاس النسخة Size	التجليد
٣٩٢	٢٤,٥ x ١٧,٥	مجلد
الطبعة - Printer		
الجلال .		
عنوان المطبعة Address		
العمرية إسكندرية.		
اللغة الأصل		
اللغة العربية .		
رقم الإيداع		
٢٠٠٨ - ٢١٢٤ م		
الترقيم الدولي I.S.B.N.		
977- 308 - 178 - 8		
تاريخ النشر - Date		
2008		

#### حقوق الطبع والتوزيع محفوظة

تحذير:

يحظر النشر أو التمثيل أو التصوير أو الاقتباس بأي شكل  
من الأشكال إلا بإذن وموافقة خطية من الناشر

الإهداء.

إلى ....

... الروح المحاصرة ...

بلميب الغربة الأبدية ....

حيثما وجدت .....

مد / مد





(الفهرست)

م	الموضوع	الصفحة
١.	المقدمة .....	٧
٢.	شهود .....	١٢
٣.	الباب الأول : - الإيقاع في شعر جيل ما بعد الرواد .....	٤٩
٤.	الفصل الأول : - الإيقاع في شعر محمد إبراهيم أبي سنة .....	٥٥
٥.	الفصل الثاني : - الإيقاع في شعر فاروق شوشة .....	١٣٥
٦.	الباب الثاني : - الإيقاع في شعر جيل السبعينيات .....	٢٢١
٧.	الفصل الأول : - الإيقاع في شعر حسن طلب .....	٢٢٧
٨.	الفصل الثاني : - الإيقاع في شعر رفعت سلام .....	٣١٢
٩.	الخاتمة .....	٣٦٩
١٠.	المصادر والمراجع .....	٣٧٢



## مقدمة

يحتل الشعر مكانة كبيرة في نفوس العرب، الأمر الذي جعلهم يقيمون أسواقاً لهذا الفن اللغوي. كما كانوا لا يهتنون إلا بغيلام يولد أو شاعر ينبغ منهم أو فرس تنقح، وكانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطمعة، واجتمع النساء يلعبن بالزاهر كما يصنعون في الأعراس، فهو - الشعر - ديوانهم، يسجلون فيه مآثرهم وأيامهم ولذلك كان الاهتمام به حفظاً، ورواية، وتدويناً ونقداً.

ومر شعرنا العربي بمراحل عديدة من التطور والتجديد، في عصوره المختلفة، وذلك على مستويات عدة، كالشكل والمضمون بعامة والإيقاع بصورة خاصة.

ومع بدايات النهضة في عالمنا العربي، في أواخر القرن التاسع عشر، بدأت تدب في الشعر روح جديدة، حمل لواءها محمود سامي البارودي، ورفاقه. ثم انتقلت الراية إلى جماعة الديوان، ومنها إلى جماعة أبوللو، ثم انتقلت راية التجديد إلى مدرسة الشعر الحر (التفعيلة)، التي تعدُّ ثورة في مجال الشكل الشعري.

وفي القرن الماضي، ظهرت دعوات عديدة - نتيجة التقارب مع الحضارة الغربية تنادي بضرورة الأخذ بالحديث، ومواكبة التطور في كل مناحي الحياة، بما فيها الشعر، وبدأ دعاة الحداثة يسطرون أفكارهم ورؤاهم في الصحف والدوريات العربية، والتي أسهمت بدورها في نشر هذه الدعوات.

وأنا كان جيل رواد الحداثة، قد لقي العناية والدراسة التي تبيّن جهده وأثره في الحياة الثقافية، وضع ذلك - مثلاً - من خلال دراسة د. كمال خير بك "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر - دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبنى

الأدبية\* وقد حُصِّصَت تلك الدراسة للفترة الزمنية من عام ١٩٥٧ حتى ١٩٦٤م. وذلك في إطار تجمُّع مجلة شعر اللبنانية. إضافة إلى السَّباب. ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي فإن كان الأمر كذلك، فإن الأجيال اللاحقة من الحداثيين ما زالت تعاني من إهمال الدارسين وإعراض النقاد، الأمر الذي جعلني أشمُّرُ عن ساعد الجدِّ للكشف عن تلك الأجيال وقد تَخَيَّرْتُ الجيلين التاليين للجيل الأول (الرواد). وذلك في دراسة جانب من جوانب النص الأدبي. وهو الإيقاع<sup>(١)</sup>. لما له من أهمية في النص الشعري.

وكانت الخطوة الأولى التي يتعين عليّ البتُّ فيها. هي تحديد الإطار الزمني والمكاني للموضوع. ثم تعيين حدود المادة التي سيتناولها البحث. ولم يكن تحديد الإطار المكاني عسيراً، فقد تَخَيَّرْتُ شعراء (مصر)؛ وذلك لأنني ابن لهذا البلد، الأمر الذي يجعلني على مقربة من الحياة الثقافية والشعرية لهذا الإقليم. أكثر من أي إقليم آخر، إضافة إلى ما تحتله مصر من مكانة ثقافية كبيرة في عالمنا العربي.

أما الإطار الزمني، فقد حدَّدْتُ بدايته بعام ١٩٦٧م<sup>(٢)</sup> لما يحتله هذا التاريخ من أهمية على المستوى العربي، فهو عام النكبة والإحباطات العربية. كما تمثِّل السنوات التالية لهذا التاريخ مرحلة تحوُّل في السياسات والثقافات العربية، الأمر الذي يؤثر بشكل أو بآخر في إيقاع الشعر المواكب لهذه التحوُّلات، وحددت نهاية ذلك الإطار بعام (٢٠٠٠) وهو نقطة الانعطاف الزمني الذي يمثِّل تحولات كبرى في تاريخ البشرية.

(١) لم تتعلَّق هذه الدراسة لدراسة الشعر، وذلك لأنه قضية خلافية، إضافة إلى أنه يختلف من قطر إلى آخر، بل من فرد لآخر، ذلك حسب النطق.

(٢) نظراً لأن التجربة الإبداعية للشاعر لا يمكن تقسيمها، فقد اعتمدت - أحياناً - على قصائد للشعراء، موضع الدراسة تسبق هذه الفترة بقليل، صدرت عام ١٩٦٦ أو عام ١٩٦٥. وكان ذلك في الديان الأول فقط.

أما عن مادة البحث، فقد قصرناها على أربعة شعراء، بلغ نقاجهم الشعري نحو اثنين وثلاثين ديواناً، احتوت أكثر من خمسمائة وخمسين قصيدة، وهم محمد إبراهيم أبو سنة وفاروق شوشة، وحسن طلب، ورفعيت سلام.

ولا ادّعي أن هؤلاء الشعراء - الأربعة - لهم وحدهم الحق في تمثيل الشعر المصري لهذه الفترة، لكنهم يمثلون السمات والخصائص الفنية لشعر هذه الفترة من هذا الإقليم العربي.

كما أن هؤلاء الأربعة، يمثلون بيئات مختلفة (الصعيد - الريف - المدينة - الساحل) كما يمثلون ثقافات متباينة (الأزهرية - الدرعية<sup>(\*)</sup> - الجامعية العامة) كما أن نقاجهم الشعري يتسم بالكثرة الكمية، وكذلك بوفرة الخصائص الفنية والأسلوبية التي تؤهلهم لمثل هذه الدراسة، وقد تَخَيَّرت "الإيقاع في شعر الحداثة" عنواناً لها.

ولما كانت هذه الدراسة تتناول "الإيقاع" فإن حدودها المنهجية جعلتها تنأى عن المقدمات التاريخية التي تتصل بالشعراء موضع الدراسة، واتجهت رأساً إلى ما له علاقة بالموضوع، وقد اعتمدت على المنهج الفني في رصد المظاهر الإيقاعية، ووضعها وتحليلها وفق رؤية فنية.

على أنه ما من باحث تصدّى لدراسة ما إلا شكاً من صعوبات اعترضته لحظة اقترابه منها، وشغلته عن أن يجد فرصة الانطلاق مواتية ميسورة، وهذه الدراسة كاية دراسة اعترضت إنجازها مشاكل وصعوبات لم يكن تخطيها بالأمر اليسور، نذكر منها:

(\*) الدرسية: كلمة منحوتة من (دار العلوم) ، وهي مدرسة عالية أنشأها علي مبارك عام ١٨٧٩، لتمثل اللقاء المتزن بين الثقافتين القديمة والحديثة، أو الأصالة والمعاصرة، هي الآن (كلية دار العلوم) وتتبع جامعة القاهرة، انظر د. أحمد هوكل موجز الأدب الحديث في مصر ، ص ٣٢ .

- ١- الكتابات المهمة في الإيقاع هي التي طرحت المسألة من زوايا عديدة، وهو ما يستوجب منا إلمامًا بفنون معرفية عديدة؛ مثل: اللسانيات وعلم النفس والفيزياء والموسيقى.
  - ٢- ندرة الدراسات التأسيسية التي اهتمت بتناول الإيقاع لأفراد الشعراء، ومع ذلك كانت دراسة الدكتور عمر خليفة ابن إدريس "البنية الإيقاعية في شعر البحري" ودراسة جمال الدين بن الشيخ عن "الشعرية العربية" ودراسة الدكتور سيد البحراوي عن "الإيقاع في شعر السبابة" من الدراسات التي فتحت أمامي آفاقًا واسعة.
  - ٣- ندرة الدراسات المتعلقة بالشعراء موضع الدراسة.
- أما عن الدراسة، فقد تكوَّنت من شهيد وبابين، خُصص التمهيد منها في محاولة لتعريف مفهوم الإيقاع وتحديده، وكذلك مفهوم الحداثة، وتاريخها في مصر ثم يأتي الباب الأول، وقد خُصص لدراسة الإيقاع في جيل ما بعد الرواد.
- وقد انقسم هذا الباب إلى فصلين، تناول الأول منهما الإيقاع في شعر محمد إبراهيم أبي سنة، متتبعًا أبرز مظاهر الإيقاع لديه، المتمثل في الوزن والتدوير والقافية وغيرها من أشكال الإيقاع.
- واشتمل الفصل الثاني على الإيقاع في شعر فاروق شوشة، وقد تناولت فيه الظواهر الإيقاعية من وزن وقافية وتكرار وغيرها، موضحًا أهم الملامح التجديدية في مجال الإيقاع لدى الشاعر.

أما الباب الثاني، فقد خصص لدراسة الإيقاع لجبل السبعينيات، وقد قسم إلى فصلين - أيضاً - تناول الأول الإيقاع في شعر حسن طلب، تناولت فيه ملامح التجديد في مجال الإيقاع، وذلك بدراسة الوزن والقافية والتكرار، والاقتباس من القرآن الكريم. أما الفصل الثاني، فقد خصص لدراسة الإيقاع ومظاهره في شعر رفعت سلام، وقد قدمت للفصل بمدخل حول الشعر المنثور أو ما يسمى بقصيدة النثر في مصر. وأنهيت الدراسة، بخاتمة، كثفت فيها موضوع الدراسة، ويُنذت أهم القضايا الجديدة التي توصلت إليها خلال الدراسة.

وَأَمَلُ أَنْ أَكُونَ قَدْ وَفَّقْتُ  
وَأَسْأَلُ اللَّهَ غُفْرَانِ النَّزْلِ وَالْعُفَا. إِنَّهُ نَعَمُ الْمَوْلَى وَنَعَمُ النَّصِيرُ

د. محمد علوان سالمات  
طرابلس الغرب  
شتاء ٢٠٠٤





### تمهيد

نظراً لأهمية تحديد المصطلحات في أية دراسة علمية، وتوضيحاً لمصطلحي الإيقاع والحداثة، وهما عماد هذه الدراسة، وتحديدتهما وسط الضباب الذي يحيط بهما في كثير من الدراسات المعاصرة، لابد لنا من أن نبدأ بمناقشتهما: حتى ننطلق بهما على بيئة ووضوح

**أولاً: الإيقاع:**

قد ينشأ المصطلح - أي مصطلح بسيطاً محدداً واضحاً لا خلاف عليه، وقد يستمر على حاله، أو ينحرف عن دائرته المحددة الواضحة إلى علوم أخرى؛ فيتحرك من البساطة إلى التعقيد، ومن الوضوح إلى الإبهام فيصل الأمر إلى أن يصبح هذا المصطلح أو تلك مفهوماً فهاً عاماً، لكنه في ذاته بحاجة إلى إعادة تحديد. ومن هذه المصطلحات مصطلح الإيقاع الذي يعد من أكثر المصطلحات استعصاء على التحديد الدقيق، إذ إنه لم يحدد تحديداً دقيقاً، لا في القديم، ولا في الحديث ومن ثم رأينا اختلافاً شديداً في تحديده خاصة عندما يستعمل في مجال الدراسات الأدبية<sup>(١)</sup>.

والحق أن مشكلة الإيقاع الرئيسة تكمن في وقوعه على التماس بين الفيزيائي والنفسي بل لعله الاثنان معاً. ذلك أن الإيقاع من قولنا: وَقَّعَ يَوْعُّعٌ بِأَصَابِعِهِ، أي أحدث صوتاً منتظماً، يحدث انسجاماً في السمع، ثم راحة في النفس. وليس البحث والتنظير إلا جزءاً عما رسب في شعورنا منه<sup>(٢)</sup>.

ويكenna فهم المصطلح من خلال تعريفه لغة، محاولة تعريفه اصطلاحاً على النحو

الآتي:

(١) انظر: عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحري ص ٢١  
(٢) انظر: خميس فورثاني الإيقاع في الشعر العربي الحديث ص ٢٥

### الإيقاع في اللغة :-

الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألفان ويبدونها<sup>(١)</sup>. والمراد به في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب<sup>(٢)</sup> وقد تنبه الأقدمون إلى ما في الكون من إيقاع فقال الجاحظ (ت ٢٥٥) : "ما أودع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية، والأغاني المطربة، فقد يقال إن جميع أصواتها معدلة وموزونة موقعة"<sup>(٣)</sup>.

كما احتوى الإيقاع الطواهر الطبيعية: الشمس والقمر والفصول الأربعة، وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية من الدورة الدموية إلى التنفس إلى دقات القلب .. وتحول عدم الاستجابة لإيقاع الحياة جسداً أو روحاً دليلاً على المرض ووصل إلى الفن ثم تحرك إلى دائرة اللغة فظهر في عروض الشعر والوزن الصرفي والجرس الصوتي، ووصل إلى الفن بأشكاله المختلفة كالرسم والنحت والتصوير والمعمار والتعبير الحركي "الرقص". وقبل الكلام عن مفهوم الإيقاع في اصطلاح الفن ينبغي أن نفرق أولاً بين نوعين من الإيقاع هما:

#### الأول : إيقاع تلقائي غير مقصود :

وهو ما لا يقصد منه أي نوع من أنواع التأثير الفني في النفس مثل حركات البندول ودقات الساعة وصوت عجلات القطار... إلخ

(١) ابن منظور، لسان العرب (وقع).  
(٢) الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق فهم التجار ص ٢٤٥  
(٣) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ٣٥/١

الإيقاع ← → شعر الحادثة

### الآخر: إيقاع مقصود أو فني :

وهذا هو النوع الذي تتعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرقص وهذا النوع مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساساً يعبر عن إحساسات ومشاعر فيحدث الإيقاع. وبين النوعين السابقين فروق كثيرة. نذكر منها

أ- العلاقة بين العناصر في النوع الأول ظاهرة بسيطة. يسهل قياسها. أما في النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيباً وتعقيداً.

ب- العلاقة في النوع الأول تو شك أن تكون حسية خالصة. وإذا لا يتفاوت الناس في إدراكها. بل ربما تدركها بعض الحيوانات وتتفعل بها.

أما العلاقات في النوع الثاني فهي عقلية حسية لا تكفي الحواس لإدراكها بل تحتاج إلى فكر وثقافة وتدريب. ولذلك يتفاوت الناس في إدراكها وتذوقها. وذلك حسب ثقافة المتلقي ونضجه الفكري وخبراته ومؤهلته لإدراك هذا الإيقاع

ج- العلاقات بين عناصر النوع الأول تنظم انتظاماً تاماً أو شبه تام. أما علاقات النوع الثاني فتجمع بين انتظام هذه العناصر انتظاماً تاماً. وخروجها أحياناً على هذا النظام. ولذلك نجد صعوبة في تعريف الإيقاع في نوعه الثاني. لأن العلاقة بين عناصره ليست من السهولة والوضوح بحيث يمكن وصفها أو تذوقها (١).

(١) انظر: د. علي يونس، نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي ١٩

### الإيقاع في الاصطلاح:

ولا يوجد للإيقاع في الاصطلاح الفني عند النقاد تعريف جامع مانع، بل تعددت التعريفات حسب ثقافة المعرف وخبراته ويمكننا تتبع تاريخ هذا المصطلح على النحو التالي.

### مفهوم الإيقاع التراثي النقدي:

تنبّه الحس العلمي مبكراً لظاهرة الإيقاع في اللغة بعامّة فنجد (سيبويه ت ١٨٠ هـ) رائد البحث اللغوي العربي، يرصد هذه الظاهرة فيقول: "أما إذا ترشوا - أي العرب فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينوّن وما لا ينوّن؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت .. وإضا الحقوا هذه المدة في حروف الروي؛ لأن الشعر وُضِعَ للغناء والترنم".<sup>(١)</sup>

ومع بداية القرن الثالث الهجري اشتد النزوع إلى الفلسفة اليونانية ونال كتاب "الخطابة" لأرسطو قسطاً وافراً من العناية، ومن ثم انتشر مصطلح "الإيقاع" بين شراح الفلسفة اليونانية المسلمين من الكندي (ت ٢٥٧ هـ) إلى ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ثم أخذ طريقه إلى كل من ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ)، والفارابي (ت ٣٣٩ هـ)، وأبي هلال العسكري (ت بعد ٣٩٥ هـ)، وأبي حيان التوحيدي (ت نحو ٤٠٠ هـ)، وجازم القرطاجي (ت ٦٨٤ هـ) وصار مصطلحاً متداولاً متشعب المعاني.

والإيقاع في كتب الخطابة اليونانية يعني تناسب طبقات صوت الخطيب مع المعنى والموقف الذي يتحدث فيه وهو ما يقترب من مفهوم "النبر" في علم اللغة وتجاوب النبر مع المعنى ومع الحالة النفسية للمخاطبين بحسب طبيعة الموضوع<sup>(٢)</sup>.

(١) سيبويه: الكتاب ٢٠٤/٤ - ٢٠٦.

(٢) انظر: أفت الرومي - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٢٦٧.

ومن الصعب أن نحكم بأن المصطلح قد ظهر أولاً في بيئة سراج الفلسفة اليونانية من الكندي إلى ابن رشد ثم انتقل إلى بيئة النقاد والداعيين أو العكس. فليس لدينا نصوص تثبت ذلك صراحة.

فأما سراج الفلسفة اليونانية المسلمين فقد مزجوا بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع العروضي. فالكندي مثلاً - يحاول أن يحلل التفاعيل التي يتشكل منها الوزن الشعري. وهي فعولن وفاعلن ومفاعيلن وفعاعلاتن على أساس موسيقي. فيقول: "فالسبب نغمة وإمساك وهو حرفان متحرك وساكن مثل هل. يل. قم. والوند وتدان الأول نغرتان وإمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل عتب. طرب".<sup>(١)</sup>

وفي موضع آخر يقول: "أوزان الأقوال العديدة - وهي الشعر - لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الأبحان. بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن - لحناً وشعراً - تشاكل الشجن والحزن. والخفيفة المتقاربة تشاكل المطرب وشدة الحركة".<sup>(٢)</sup>

والفارابي يعرف الأقبويل الشعرية من حيث الوزن فيذهب إلى أنه ينبغي أن تكون بإيقاع. وأن تكون مقسومة الأجزاء. وأن تكون أجزاؤها مكونة من حروف وأسماء وأوتاد محدودة العدد. وأن يكون ترتيبها في كل وزن محدودة.<sup>(٣)</sup>

ويقول في موضع آخر: "الأبحان بمنزلة القصيدة والشعر. فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتزم، ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت وكذلك الأبحان. فإن التي تأتلف منها ما هو أول. ومنها ما هو ثوان إلى أن تنتهي إلى الأشياء التي

(١) الكندي - الموسيقى الوترية، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية ص ٨٩

(٢) الكندي - رسالة في خير صناعة التأليف تحقيق يوسف شوقي ص ١١١

(٣) نظار: هزازي - جوامع شعر من شعير كتاب أرسطو في شعر ابن رشد ص ٧١

هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان بمنزلة الحروف من الأشعار هي النغم<sup>(١)</sup>، ولهذا جعل الفارابي التنوع في الأقاويل الشعرية عائداً إلى الوزن والمعنى.

أما ابن سينا (ت ٤٢٨) فيعرف الشعر بأنه "كلام مخيل من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية فإن عدد زمنه مساو لعدد زمان الآخر"<sup>(٢)</sup>.

ويؤيد ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ابن سينا في مفهومه للأقاويل الموزونة على أنها التي تجمع فيها الإيقاع والعدد<sup>(٣)</sup>.

وكذلك (إخوان الصفا)<sup>(٤)</sup> يذهبون إلى مماثلة أصول العروض بقوانين الموسيقى ذلك أن الأصول التي تتشكل على أساسها تفاعيل أو مقاطع الأشعار العربية وهي السبب والوند والفاصلة هي ناتجا التي تشكل جميع ما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللغات، وهذه الأصول في كل من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون.

وهكذا يهتم شراح الفلسفة اليونانية المسلمين بالإيقاع؛ لأنه السمة المميزة للوزن الشعري المرتبطة بالموسيقى واللحن مع اختلاف طبيعة الشعر عن الموسيقى، وكذلك عن النثر؛ ولذلك كان إيقاع الشعر مختلفاً عن إيقاع النثر، وإيقاع النثر المكتوب يختلف عن إيقاع النثر المنطوق (الخطبة).

وقد بدأنا بموقف شراح الفلسفة المسلمين؛ لأنهم متفقون في نظرتهم إلى الإيقاع بالإضافة إلى تأثيرهم في النقاد والبلاغيين الذين نهلوا من الثقافة اليونانية كأي حيوان

(١) الفارابي: الموسيقى الكبير من ٨٥ - ٨٦.

(٢) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفا، ضمن كتاب الشعر لأرسطو ص ٢٧٤.

(٣) انظر: ابن رشد: تلخيص الفطحية ص ٥٩ عن نظرية الشعر ص ٢٧١.

(٤) تأسست هذه الجماعة في القرن ٤ هـ (١٠٥ م) وكان موطنها البصرة، وحاول أعضاءها المزج بين الفلسفة اليونانية التقليدية ومظاهر الشريعة الإسلامية في تأويل الآيات والأحاديث على ما يناسب عقائدهم. انظر رسائل إخوان الصفا ج ١، الروايات والفلسفات (المقدمة).

التوحيدي وحازم القرطاجي. أما ابن طباطبا والعسكري والمزوقي (ت ٤٢١ هـ) فلم يبعد مصطلح الإيقاع عندهم كثيراً عن معناه اللغوي العام. وهو ما نشير إليه لاحقاً. أما سائر البلاغيين والنقاد المعروفين قديماً فلم يرد لديهم مصطلح الإيقاع إلا بالمفهوم العام للمصطلح. مفهوم الكلام الموزون حلوا الأثر على النفس.

### الإيقاع عند ابن طباطبا والعسكري والمزوقي:

يقول ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر": "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإنما اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، ثم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".<sup>(١)</sup>

فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره. وهو مقياس لجودة النص الشعري، ومصدر من مصادر الطرب والارتياح، كما أن الإيقاع لديه ليس مرادفاً للوزن الشعري، بل أعم وأشمل. فالوزن عنصر من عناصره.

أما أبو هلال العسكري فيرى أن من فضل الشعر على النثر أن "الألحان التي هي أهدأ اللذات، إننا سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتعبها صنعها إلا على كل منظوم من الشعر".<sup>(٢)</sup>

وفي هذا ربط بين فني الشعر والموسيقى في إبداع الغناء الذي يقوم أساساً على الإيقاع النغمي اللفظي.

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر ص ٥٣  
(٢) أبو هلال العسكري: الصنائع ص ١٤٤



## الإيقاع ← شعر الحالة

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال: "وأما قلنا تخير من لذيذ الوزن؛ لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمارجه بصغائه. كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه".<sup>(١)</sup>

وهكذا كان ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي يدورون في فلك ذلك الإيقاع الذي يمثل الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس.

### الإيقاع عند القرطاجني:

وقد تعرض القرطاجني للإيقاع من خلال حديثه عن العروض فهو "ميزان الشعر" ولم يستخدم مصطلح "الإيقاع" في المنهاج صراحة، لكن تناوله تناول الشيء المتداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضيين والشعراء والنقاد؛ ولذا وجدناه يربط بين الإيقاع والتحسين في الكلام، فيقول: "لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من السن الأمم. فمن ذلك شائل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأن في ذلك مناسبة زائدة. ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأن في ذلك تحسباً للكلم بجريان الصوت في نهاياتها. ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال".<sup>(٢)</sup>

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ص ١٠  
(٢) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ١٢٢

كما أكد القرطاجني على عنصر الزمن في الشعر، وحدد هذا العنصر بالنظر إلى أصوات الكلمات وتوافقها توافقاً زمنياً يضاهي صورة الوزن العروضي الذي يمثل تعاقب الحركة والسكون.

وعلى هذا فوجود الإيقاع في العروض له هدف جمالي وأثر نفسي، حرص على توافرها الشعراء؛ طلباً للتجسين، فالإيقاع يورث اللذة، واللذة لا تأتي مع القوضى، وهو يتحقق بإجراء الكلام على قانون محدد، فيقع في موقع عجيب من النفس.<sup>(١)</sup>

والقرطاجني يستعمل مصطلح "المسموعات" بديلاً للإيقاع" فالمسموع هو الشعر المتشد والمسموع هو الإيقاع اللذيذ، وهو الغناء الشجي، وتناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها، جزء يدخل تركيب الجملة<sup>(٢)</sup> ولأن العروض والموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة ويقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقع الإيقاع فيها والمحول فيهما الأنواق الصحيحة<sup>(٣)</sup>.

وهكذا صار مصطلح "الإيقاع" بمفهومه الضيق والمتشعب من المصطلحات المتداولة بين الموسيقيين وهم الأصل، والعروضيين وهم الفرع، والشعراء وهم المنتجون، والنقاد وهم المقيمون، ثم زحف رويداً رويداً إلى مجالات أخرى كالرسم والنحت والرقص ... الخ.

#### مفهوم الإيقاع في النقد الحديث:

الإيقاع هو الترجمة العربية للمصطلح الأوربي *RHYTHM* في الإنجليزية و*RYTHME* في الفرنسية، وهما مشتقتان من *Rhuthmos* اليونانية وهي في أصل معناها

(١) انظر: السابق ص ١٢٤

(٢) انظر: السابق ص ٢٢٦

(٣) انظر: السابق ص ٢٣٥

الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالي الصوت والصمت أو النور والظلام (١).

كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع تدفع الباحثين لوضع تفرقة بين المصطلحين، تنبع من طبيعة الإبداع الشعري وأبعاده التعبيرية والشعورية. ومن هنا كانت محاولة د. محمد مندور حين استهدف وضع تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع. فقال: "أما الكم (الوزن) فقصده به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسماً إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلاً، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا. أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة" (٢).

وعلى هذا فقد نظرد. مندور إلى الوزن الشعري على أنه قالب يحدده كم التفاعيل على الرغم من أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني شبيه بمفهوم "الجوهر" عند الفلاسفة لا نواجهه في القصيدة (٣).

أما د. شكري عباد، عند تعريفه للإيقاع فخلص إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع أيضاً وأن الاصطلاحين - الوزن والإيقاع - لا يفهم أحدهما بدون الآخر (٤). وليس الإيقاع هو مجرد التلوين الصوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة.

(١) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ٧١

(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد ص ٢٢٢

(٣) انظر: د. جابر عصفور: مفهوم الشعر ص ٢٦٥

(٤) انظر: د. شكري عباد: موسيقى الشعر العربي ص ٦٩

ثم حاول التفريق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ثم نبه إلى قضية النثر "فالنثر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي" أما الإيقاع الشعري فإنه "يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر".<sup>(١)</sup>

وإذا كان الإيقاع تابعاً لخصائص اللغة التي يقال فيها الشعر فإن "توفير هذا العنصر استوى بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعة فيه. تقول "عين" فتقول مكانها "بئر" وأنت آمن من عثرة الوزن

أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها".<sup>(٢)</sup>

وقد أكد محمود المسعدي أن ظاهر الإيقاع غير مختصة بالشعر فقط، إنما هي قاسم مشترك بين الشعر والنثر على تباين في نسبة تجليها وقد تغطن إلى أن العربية من حيث هي لسان موقعه بملعبها ذلك من ناحية الاشتقاق، ومعنى هذا أن جزءاً من مفرداتها ينقسم إيقاعياً إلى مجموعة سمتها التماثل الصيغي؛ فالاشتقاقات بمثابة الرحم الإيقاعي، في حضورها يكون حضور الإيقاع جلياً، وفي غيابها يكون خافتاً.

وخلص المسعدي إلى أن الإيقاع في السجع قائم على أركان؛ منها: الازدواج، وهو ألا تتركب وحدة إيقاعية في السجع إلا بفقرتين (أو أكثر أحياناً) تجمع بينهما قافية، وأوضح أن القافية عنصر جوهري في ماهية السجع؛ لأنها لو فقدت لخرج النثر من باب السجع

(١) نفسه ص ٦٦. وعلى الرغم من أن الهدف الأساسي من دراسة النثر هو الكشف عن الإسكالات الإيقاعية الكامنة في بحور الشعر قديمها وحديثها بترجيح الطابع النثري لهذه البحور، فإن قضية النثر قضية خلافة بين النقاد فيراهم أتيس يزيداً وذلك في اللهجات العربية ص ١٠٨، وكذلك كمال أبو ديب في الفنية الإيقاعية ص ٢٢٩ وكمال خير بك في حركة المدائنة ص ٣٢٢. أما محمد التويهي فيؤكد أن إدخال نظام النثر مازال في مستهل وان الشعر الجديد يتبع نظاماً كمياً، ثم يقر باختلاف موضع النثر بحسب اختلاف قواعد التعلق في العالم العربي انظر: قضية الشعر الجديد ص ٢٤٥. أما سعد مصلوح فيقول: "إن النثر أحد محضلات الدرس اللغوي للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة" انظر: مجلة فصول = عدد ٤ عام ١٩٨٦. ولزبد من الإيضاح انظر: د. أحمد المعراوي، أزمة المدائنة في الشعر العربي الحديث ص ٣٢ وما بعدها.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٧٦.

كما أنها ذات أهمية بالغة في نسيج الإيقاع. ومن الأركان أيضاً: مراعاة مدد التعادل عددياً بين فقرتي السجعة؛ وذلك بتساوي أو تكافؤ عدد المقاطع. وكذلك كان للترديد والترجيع الدوري بتكرار الصيغة الواحدة من الكلام في الفقرة الثانية على غرار ما جاءت عليه في الفقرة الأولى. كما كان للتوازن؛ أي تركيب الفقرتين من كلمات متماثلة الوزن ومتناظرة الرتبة في التركيب.

كما أشار المسعودي إلى ضرورة المقابلة والتقديم والتأخير، وطريقة ترتيب الكلمات كل هذه الأشياء لها علاقة وطيدة بخلق الإيقاع الثري للنص الأدبي. كما أشار إلى ضرورة تطويع التركيب النحوي لمجاراة وخدمة التركيب الإيقاعي، وذلك على شرط ألا يكون متكلفاً<sup>(١)</sup>.

وقد تناول محمد العياشي قضية الإيقاع بالبحث والتحليل وذلك في دراستين<sup>(٢)</sup>

وتبين له أن كل من سبقه في دراسة الإيقاع كان على ضلال مبين<sup>(٣)</sup>.

ولما كان علم العروض -عند العياشي- عبارة عن مجموعة أغلاط كان عليه أن يرفض الأسس والمصطلحات التي يعتمد عليها هذا العلم، فالتفاعيل مثلاً هي عنده "اختراع لغويين ونحاة ولا دخل لها في الإيقاع"<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر: محمود المسعودي: الإيقاع في السجع العربي، ص ١٨١ وما بعدها.  
(٢) هما: نظرية إيقاع الشعر العربي، وصدر عام ١٩٦٧، والكليات اللغوية والكليات الإيقاعية في الشعر العربي وصدر عام ١٩٨٧.  
(٣) الحق أن الباحث قد تجلّى كثيراً على الخليل بن أحمد، فيقول مثلاً: "قد أفسد الخليل بن أحمد بعلم الإيقاع الشعري" ص ١٨ وقال أيضاً: "ولا زاد في عروضه (...) على أن قام بدراسة سطحية للإيقاع الشعري" ص ٢١، وما علم العروض في حقيقته إلا نتاج "فزعيلات الخليل" ص ٢٩. "علم العروض قائم على أسس وأهمية متداعية، وهو بمثابة مجموعة من الأغلاط" ص ٢٣. "والتفاعيل اختراع لغويين ونحاة ولا دخل لها في الإيقاع" ص ٢٥، ولا غاية من رسم الخليل للدوائر إلا ليكون لعلم العروض ناموس كالذي لعلم السحر وأسرار العرف والملاسم" ص ٢٧ !!  
(٤) النظرية ص ٢٥.

وهي "عاجزة عن تصوير الإيقاعات القديمة فكيف لها بأن تقدر على تصوير الموازين الحديثة".<sup>(١)</sup>

أما الزخافات فإن المشاكل التي خلقها الخليل - في رأي العياشي - أكثر من أن يلزم بها فكر بشر نتيجة لتضعبها وتنوعها وصعوبة الإلمام بها، والدوائر بدورها مرفوضة؛ لأنها تعطينا صوراً إيقاعية بصرية ملفقة مزورة على حساب الصور الصوتية. "والإيقاع إنما جعل ليسمع فضيح علينا الخليل ما يلزم لفائدة ما لا يلزم".<sup>(٢)</sup>

ويقترح العياشي بديلاً لكل مفهوم من المفاهيم العروضية، فيستعيز عن التفعيلة بمفهوم الدورة الإيقاعية، وهي الوحدة الإيقاعية الدنيا في النص الشعري المكررة، ولها تجليات عدة فتستخدم استخدام التفعيلة الواحدة في البحور الصافية، تتساوى -أيضاً مع تفعيلتين في البحور المركبة، ويبتد هذا المفهوم ليبلغ الصدر بأكمله متى كان قائماً على مبدأ المثلث التفعيلي<sup>(٣)</sup>؛ مثل المضارع والسريع والمنسرح والخفيف. فتكون الدورة الإيقاعية للمضارع -مثلاً- (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن).

ويستعيز العياشي عن مفهوم الزخاف بمفهوم التسهيل وهو نوعان: تسهيل بالمعارضة، وتسهيل بالاهتضام، ولهما تجليات فرعية ثمانية.

ويستبدل بمفهوم البحر مفهوم الإيقاع؛ لأن البحر مفهوم غريب عنده عن الإيقاع وكان عليه أن يبني هذه الإيقاعات طبقاً لمجموعات، أطلق عليها مفهوم الأهرامات، فإذا هي ثلاثة، الهرم الأكبر يندرج تحته عدة إيقاعات وكذلك الهرم الأوسط، والهرم الأصغر

(١) الكميات، ص ١٨٧.

(٢) النظرية، ص ٢٦.

(٣) المراد بالمثلث التفعيلي أي أن عدد تفاعل شطر البيت ثلاثة تفاعل كما في بحر والسريع: مستقعلن مستقطن فاعلن

وأرجع انبناء الأهرامات الثلاثة إلى الخبيب فهو الإيقاع الأصلي عند العرب، والإيقاعات الأخرى إنما هي تحويرات أتاها المدعون من الشعراء باعتماد مبدأ القيمة المضافة وقد أخرج العياشي الرجز وأفرده ببحث خاص؛ لأنه - في نظره - "إيقاع شاذ في طبيعته عن جميع الإيقاعات الأخرى".<sup>(١)</sup>

ويعتمد الباحث في تحليله للإيقاع على المصطلحات الموسيقية وعلاماتها وهو ما يجعل نظريته - إن صحت التسمية - محل غموض وإبهام.<sup>(٢)</sup> وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يقدم تعريفًا جديدًا للإيقاع " فالإيقاع قوة يخضع لناموسها الكون بأسره، ولولاه لاختلت حركته ولتبعثرت الكواكب والكائنات والأفلاك. وهو المبدأ الأزلي الذي أقرته الحكمة الإلهية".<sup>(٣)</sup>

أو قوله: "ليس الإيقاع بعملية اختيار للنقل والخفة، ولكنه تلك الظاهرة المعنوية التي تضج بالجمال والحياة، وتركب الأصوات والألفاظ فيها بكيفية تكون حركتها معها مطابقة لحركتها".<sup>(٤)</sup>

ومن التعريفين السابقين نجد العياشي لم يخرج علينا بتعريف محدد جديد للإيقاع ومرجع ذلك إلى أن الفكرة لديه مذبذبة غير متصلة في وجدانه، وأية ذلك وقوعه في التناقض أكثر من مرة، مثال ذلك قوله: "الأداء للإيقاع كاللفظ للمعنى".<sup>(٥)</sup> أي شرط

(١) النظرية ص ٢٩٨ وما بعدها.

(٢) على الرغم من أن العياشي اتهم الخليل بأن جعل العروض كلم السحر والتلاسم وأسرار الحروف، فإن ما قدمه العياشي يفوق في إبهامه وغموضه وغرابتة ما فعله الخليل، بل أنها خز مخيلات محضنة ولا تقدم شيئاً!!!

(٣) النظرية ٩٦.

(٤) النظرية ص ٤٥.

(٥) النظرية ص ٨٠.

جوهرى إذ لا فائدة للفظ دون معنى. ثم يقول في موضع آخر "حركة الأداء ثانوية بالنسبة إلى حركة الإيقاع".<sup>(١)</sup>

ومن ناحية ثانية يرى أن لا وجود لسرعة ثابتة عند أداء قصيدة شعرية أو قطعة موسيقية<sup>(٢)</sup> لكنه في موضع آخر يقرر ضرورة الانتهاء من قراءة قصيدة "أنشودة المطر" للسياح بعد خمس دقائق وست ثوان<sup>(٣)</sup>.

وفي واقع الأمر فالإيقاع مصطلح يستعصي على التعريف الدقيق، الأمر الذي يجعله على صلة وثيقة بالمتلقي. فالإيقاع لا يدرك إلا فردياً وشخصياً ومن خلال اللحظة الأنية فما يدركه المتلقي (١) غير ما يدركه المتلقي (ب)، بل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة في نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين مختلفتين، ومرجع ذلك أن القراءة ترتبط باللحظات التي تقرأ فيها وبالأشخاص وحساسيتهم وثقافتهم وتأويلاتهم<sup>(٤)</sup>.

والإيقاع ليس مجرد الوزن الخليلي أو غيره من الأوزان. وهو ليس حلية يستغنى عنها؛ إذ لا معنى للوجدان أن يعبر عن نفسه من خلال الإيقاع الصوتي. وتأثير الإيقاع أسبق إلى نفس المتلقي من الجملة الغنائية؛ ولهذا اعتمد الكهان في الجاهلية على السجع لمعرفة مدى تأثيره على نفس المتلقي وميله نحوه. وساعدهم في ذلك أن حروف اللغة العربية تقي بالمخارج الصوتية على تقسيمات الموسيقى، وفيها التناسب المتدرج بين الحروف المتقاربة في النطق، وفيها الارتباط بين الوزن والمعنى<sup>(٥)</sup>.

(١) النظرية ص ٧٦.

(٢) النظرية ص ٧٥.

(٣) النظر: الكسوك ص ٢٢٧.

(٤) النظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث ص ٢٧.

(٥) النظر: هفص محمود العقاد، اللغة الشاعرة، ص ٢، وما بعدها.



كما أن كثيراً من الأسس البلاغية تعتمد على أساس موسيقي وإيقاعي كما في التصريح، والجناس، والمقابلة، ورد العجز على الصدر، والتكرار... الخ. ويلاحظ إن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أولاً قبل أن تدرك معاني الكلام ولقد وجد الإنسان لذة في الإيقاع منذ زمن بعيد، وربما كان ذلك قبل أن يفكر في نحت الأشياء (١).

وإذا كان الشعر يصنع من الكلمات لا من الأفكار، فإن الشاعر يعدّ شاعراً لأنه غير (٢) وتكمن عبقريته في اختراعه للكلمة، معنى هذا أنه يفترض أن القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات، وأن معناها إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره في بناء الكلمات كمعان، مع ملاحظة أن التكتيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات (٣) ولا شك في أن الأصوات بإيقاعاتها المختلفة تثير في المتلقي الشاعر والأحاسيس فتستطيع أن تذكى مشاعرنا (٤).

ومن هنا كان الإيقاع الشعري خلقاً واستجابة، فهو قضية فطرية، فالتجربة الوجدانية تصدر عن الشاعر، وهي تحمل إيقاعها الصوتي الملائم لها، والمتلقي يتقبل الإيقاع ولو لم يفهم معنى ما يقال، أما الإتيان بالإيقاع الصوتي قصداً وتعديداً باستخدام الاعييب البديع المختلفة، فهو نمط من الموسيقي الخارجية يعتمد على حرقية الكتابة والصنعة التي تنضج بالممارسة، ولا نكران لها إن جاءت في مكانها من السياق دون إكراه أو مبالغة ولكن شقان بين إيقاع الفطرة الموهوبة، وإيقاع الصنعة المجلوبة (٥).

(١) انظر: د. عبد بدوي، قضايا حول الشعر، ص ١١٠.  
(٢) انظر: جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة د. أحمد درويش، ص ٦٥.  
(٣) انظر: أرشبالد مكليس، الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجبوسي، ص ١٩.  
(٤) المرجع السابق ص ٥٩.  
(٥) انظر د. كمال نشأت، شعر الدخالة في مصر ص ٢٢٩.

ويلاحظ أن الإيقاع يمثل ركيزة أساسية في عملية البناء الشعري، ولذا حاول الحداثيون الاهتمام به وكان ذلك من خلال مستويين .

**الأول:** الإيقاع العروضي كما قننه الخليل بن أحمد (ت ١١٧٥هـ).

**الأخر:** الإيقاع الصوتي، الذي يحكم بنية الكلمة صوتيًا، وداخل هذا الإيقاع تأتي ألوان من التقابلات الدلالية والصوتية التي تندرج تحت ما أسماه القدماء بعلم البديع وما درسه اللغويون في مباحث الدلالة.

ويمثل التوفيق بين المستويين أهمية كبيرة على المستوى الإيقاعي، وهو الذي يكسب الإيقاع الشعري ناتية ترتبط بمبدعه ثقافة وإحساسًا.

ويمكن القول بأن الحداثيين العرب قد ركزوا في إيقاعهم على الموسيقى الداخلية من خلال علم البديع أو من خلال استغلال طاقات الأصوات للكلمات أكثر من اعتمادهم على الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن الخليلي أو الغافية.

**ثانيًا: الحداثة:-**

يكثر الخلط بين لفظي "التحديث" و"الحداثة" ويتم التعامل معهما من منطلق أنهما مترادفان إلا أن لكل منهما معنى مغايرًا.

فالتحديث يعني جعل الشيء حديثًا أو عصريًا، أما الحداثة مصطلحًا فلا أثر له في المعاجم العربية القديمة، وذلك يعني أنه مصطلح معاصر<sup>(١)</sup>، وذلك أن الإلحاح على صيغ "الحداثة" قرين استخدام معاصر لا يتجاوز ربع قرن تقريبًا<sup>(٢)</sup> وهي ظاهرة تطوّر غير عادي في الإبداع، لا تنقيد بالموروث، وإنما تتطلع إلى التخيير والاستقلال، ويظل هذا الشيء

(١) انظر الحبيب شبل حداثة النص الشعري القديم، مجلة فصول ٨٠ ع ٤/٣ ١٩٨٩ م ص ١١  
(٢) انظر د. جابر صغور معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول ١٠ ع ٤ سنة ١٩٨٩ م ص ٣٥

حديثاً إن ظل فتيلاً غير مألوف، أى ما بقي في منأى عن فعل العادة والقدم. واحتفظ بجدة دائمة وهي بهذا المفهوم أعم وأشمل من "المعاصرة" ذلك لأن المعاصرة ترتبط بالزمن الحاضر. يقال كل جديد بهذا المعنى حديث، ولكن ليس كل حديث جديداً... الجديد يتضمن إذاً معياراً فنياً لا يتضمنه الحديث أو المعاصر بالضرورة وهكذا قد نكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصرة<sup>(١)</sup>.

وأياً ما تكون التسمية، فقد أصبحت الحداثة في الشعر هي المحور الذي يدور عليه نقد الشعر المعاصر<sup>(٢)</sup> والحداثة هي نزعة فنية أو أدبية تهدف إلى البحث عن أشكال جديدة للتعبير، وتمثل هذه النزعة ثورة إبداعية، ولعلها أعنف الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي.

واستخدم مصطلح "الحداثة" ليعطي مجموعة من الحركات المطلوبة التي جاءت لتحطيم الواقعية والرومانسية وكان ديدنها التجديد، وهي حركات مثل الانطباعية

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ٩٩، ١٠٠.  
(٢) نظير يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص ١٤.

## والتعبيرية، والرمزية أو الدادائية<sup>(١)</sup>

أي أن الحداثة عنوان على نزعة أو مذهب، يشتمل على مجموعة من الحركات الطليعية، وتعتمد على مجموعة من المنطلقات التي تستهدف الانقلاب على الماضي وقطع ما يتصل به بهدف استكناه أشكال فنية وأدبية جديدة ومغايرة، ولقد عرفت الحداثة بأنها

(١) انظر مالك براد بري: وجيمس ماكفارلن، الحداثة ترجمة موبد حسن فوزي، ص ٢٢.  
الواقعية: مدرسة أدبية فرنسية، ازدهرت في منتصف القرن التاسع عشر بقيادة شان فلوري، وجوستان فلوري وهي تدعو إلى تمثيل الأشياء بالقرب صورة لها في العالم الخارجي، وهناك واقعيتين: واقعة اشتراكية وأخرى وضعية غربية. انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ٤٢٨، والمذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العيشية، د. نبيل راجب ص ٢٧، وما بعدها، وعبد الواحد موسوعة المصطلح التقني ٢٠٠٢، وما بعدها، وإبراهيم فتح، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٤٠٦.  
فرومسية: حركة أدبية ظهرت في أوروبا تقريبا للكلاسيكية، ومن أهم خصائصها الذاتية والفردية، وتغليب العاطفة على المنطق، والمثالي على الواقع، انظر: معجم المصطلحات ص ١٨٩، والمذاهب الأدبية، ص ١٨ والاتجاهات الأدبية الحديثة، ريم البيرين ص ٢٩، وما بعدها، وموسوعة المصطلح التقني ٢٧٩/٣، ١٧٨/١ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ١٨٧.  
الانطباعية: حركة دولية انتشرت في أواخر القرن التاسع عشر بكل القنون، وقد ظهرت أولا في التصوير فالأدب فلموسيقى، وأول ما ظهرت في فرنسا، وتعتمد على التقاط ما هو متغير سريع الزوال من تأثيرات العالم الخارجي على مشاعر النفس، والتأويل الفلسفي لذلك، أي لا تصف الشيء أو الموقف في ذاته إنما تعبر عن المشاعر والانطباعات التي إثارتها الشيء أو الموقف في نفس الأديب، انظر: معجم المصطلحات ص ٦٥، والمذاهب الأدبية، ص ١١١.  
التعبيرية: نزعة فنية أدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها تفاعلات الفنان أو الأديب لا كما هي في الحقيقة والواقع، وقد ظهرت في ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى ١٩١٤م، وازدهرت هناك حتى ١٩٢٤م ومن أشهر أدبياتها فرانس كافكا، والشاعر النمساوي فرانس فرفل، انظر: معجم المصطلحات ص ١١٠، والمذاهب الأدبية، ص ١٠٣، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٧٢.  
الرمزية: تنطلق على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر دعت إلى شعر يستلهم أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل منه رمزا للحالات النفسية والرمزية طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيهام بالأفكار والمشاعر لا ثارتها بدلا من تقريرها أو وصفها أو تسميتها، بهدف توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي، ومن أشهر شعرائها بودلير، انظر: معجم المصطلحات ص ٢٨١، والمذاهب الأدبية ص ٨٥، وقصيدة النثر، سوزان برنار، ص ١١٠ والأدب الرمزي، هاري بير، ص ١٦ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ١٧٢.  
الدادائية: مذهب في الفن والأدب، أسسها الشاعر الفرنسي تريسبان ترارا (١٨٩٦-١٩٦٣) في سويسرا عام ١٩١٧م، وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعقدة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير، وقد اختلف أعلامها فيما بعد، فأسس أندريه بريتون (١٨٩٦-١٩٦٦) الحركة السريالية عام ١٩٠٤م، التي قصت على الدادائية، انظر: معجم المصطلحات، ص ١٦٥، وقصيدة النثر، ص ٢٠٠.

حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة<sup>(١)</sup>.

والواقع أن الشعراء والنقاد لم يستخدموا مصطلح "الحداثة" إلا في بدء حركة الشعر الحديث، فقبل هذه الفترة كان هؤلاء الشعراء يستخدمون مقابلات عدة مثل: القديم والجديد، والتقليد والابتكار<sup>(٢)</sup>.

وإذا كانت الحداثة لغة ضد القدم، أو (القديمة)، فإنها في مجال الدراسات الأدبية ليست مجرد نقيض لما هو قديم أو مألوف أو سائد وإن انطلوت على هذا كله، ولكنها تخرج من هذه الدوائر الدلالية واللغوية إلى دلالات أخرى<sup>(٣)</sup>.

والحداثة هي: "أدب التكنولوجيا، إنها الفن المتأني من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية والتقليدية، إنها فن اللافن الذي يحطم الأملر التقليدية، ويتبنى رغبات الإنسان الغفوضية التي لا يحددها حد"<sup>(٤)</sup>.

وقد عرفت على أنها معاداة التراث وسقوط الأعراف والعادات والتقاليد، وهي الخروج من الخصوصيات والدخول إلى الكونية<sup>(٥)</sup>.

وعلى الرغم من التعريفات السابقة التي تؤكد انقطاع الصلة بين الحداثة من جهة والتراث من جهة أخرى، وكذلك خروجها على التقاليد والأعراف المتوارثة وتحطيم الثوابت التقليدية، فإننا نجد تعريفات أخرى تؤكد أن الحداثة لابد أن تولد من رحم التراث، وأن النص الإبداعي لا يحيا إلا إذا تحاور مع نصوص تراثية أخرى، فقد عرفت على أنها لا تعني

(١) انظر المرجع السابق، ص ٢٦.

(٢) انظر، د. عبد المجيد زرقاط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص ١٩٦.

(٣) د. صبري حافظ: جماليات المساسية والتغيير الثقافي، فصول ٦، العدد ٤ سنة ١٩٨٦م، ص ٧٦.

(٤) مالك براد بري، جيمس ماكفارلن، مرجع سابق، ص ٢٧ وما بعدها.

(٥) الآن تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص ٢٧٠.

بأي حال من الأحوال انغلاقاً على الواقع أو على التراث، لأن النص الجيد لابد أن يقيم حواراً مع غيره من النصوص السابقة عليه<sup>(١)</sup>.

**والحادثة ثلاثة أنواع:** الحادثة العلمية، وحادثة التغيرات الثورية - الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والحادثة الفنية. فالعلمية هي إعادة النظر المستمر في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها. أما الحادثة الثورية فتعني نشأة حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة. أما الحادثة الفنية فهي تساؤل جذري يستكشف اللغة الشعرية ويفتح أفقاً تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط ذلك كله أن يصدر عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون<sup>(٢)</sup>.

وعلى هذا فهي إدانة التقليد ورفض التسرع على منوال القدماء، وهي أيضاً الابتكار ومحاولة التفرد والتجاوز والسبق، وذلك مع ملاحظة عدم القطيعة مع التراث، إنما تجاوزه أو هي انتقال من المعلوم سلفاً إلى المجهول، أو من الألفة إلى الغرابة والتجديد، ومن النقل إلى الابتكار.

وتمتاز الحادثة بفنّها الخاص المحاط بالألغاز، ولا يمكن لنا تحديد سمات أسلوبية خاصة بها، ذلك أنها أسلوب فردي يتمايز بين الأفراد.

ويفترض في الأديب الحداثي أن يتبنى موقعاً جمالياً مؤسساً على مجموعة من مواقف فكرية اجتماعية تسعى إلى تغيير ما هو قائم وتعمل على تطويره، فإذا ما حدد هذا

(١) انظر: حوار مع د. صبري حافظ، مجلة الحوادث - بيروت - ١٩٨٨/١/٢٩.  
(٢) انظر: أدونيس: فتحة للنهايات القرن، ص ٢٢٥.

الأديب موقعه وبنائه، فإنه يدخل في تعارض مع من يعيش في عصره، مما لا يشاركه نفس الاختيار<sup>(١)</sup> وبسبب هذا التعارض تحدث مجموعة من الصدمات في دوائر المتلقيين مدعين كانوا أو نقاداً أو قراء متخصصين أو غير متخصصين، ويزداد هذا التعارض تعقداً عندما يحاول الأديب الحداثي الإفادة في تشكيل إدراكه من كل أشكال الفكر المعاصر، أو إذا سعى إلى تجاوز تراثه إلى تراث الأمم الأخرى ليستفيد منها في سعيه الدائم لإعادة تشكيل تراثه، الأمر الذي يؤدي إلى نشأة أكثر من فهم للتراث وأكثر من تصور للتقاليد ومن شأن هذه الصدمات أن تولد مجموعة من الاستجابات المتباينة لدى جمهور المتلقيين، فإما أن يرى المتلقي في الأدب الحداثي تجسيدا لما يستشعره ويبحث عنه ويعبر عن طموحاته ورغباته فيستجيب للحداثة استجابة موجبة، ويكتسب معها خبرة جديدة تمكنه من إدراك مستويات التعبير في حاضره، فيصبح - المتلقي - من أنصار الأدب الحداثي، وإما أن يرى في هذا الأدب انحرافاً حاداً يهدد - كثيراً أو قليلاً - العناصر المكونة لبنية وعيه الثقافي والاجتماعي، ويتضخم إحساسه بالخطر والتوجس، فيرى في هذا النوع من الكتابة خطراً فيستجيب للأدب الحداثي استجابة سلبية.

وتتعدد مستويات الحداثة بتعدد مناحي الحياة في المجتمع الإنساني، فلا تغف عن الحدود العلمية، التكنولوجية، السياسية أو التاريخية وحدها، إنما تتسع لتشمل الجوانب السابقة، وتمتد إلى ما هو أوسع وأشمل وأعمق بحيث يمكن القول بأنها نمط ثقافي حضاري يتعارض مع الأنماط الحضارية التقليدية، ومن ثم مع كل الثقافات السابقة عليه أو الثقافات التقليدية التي لها وجود ملاغ في الحاضر.

(١) انظر د. جابر عصفور: تعارضات الحداثة، قصود العدد ١/ أكتوبر / ١٩٨٠م، ص ٧٥

ويمكن القول إن الاختلاف ما يزال يحيط بمصطلح الحداثة، وما زالت الحداثة تتأني على التعريفات البسيطة أو المحددة. ورغم محاولة البعض فما زالت الحداثة قادرة على التخلص من أية محاولة لتحديد شكل صارم سواء على الصعيد التاريخي أو الإبداعي

#### تاريخها: -

التحديث -نسبة للحداثة- ليس حكراً على حقبة زمنية دون غيرها، أو حكراً على أمة دون أخرى. فقد شهد أدبنا العربي -عبر تاريخه الطويل- تحديثات مختلفة. وكذلك تراجمات مختلفة، نتج عنها إبداع متفاوت قوة وضعفاً، كما نشبت خصومات ومعارك وظهرت مطارحات ومساجلات بين أنصار هذه التيارات.

ويمكن رؤية ظواهر هذا التحديث في الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين ففيهما ظهرت كوكبة من الشعراء الذين لفتوا الأنظار إلى إبداعهم المغاير لطريقة أسلافهم في بعض الخصائص. وقد لقبوا بالحدثين ومن هؤلاء الشعراء بشار بن برد (ت نحو ١٦٧ هـ)، وأبو نواس (ت ١٩٨ هـ)، وأبو تمام (ت ٢٣١ هـ)، على أن المغايرة لم تكن جذرية إنما اقتصررت على تصوير الحياة اللاهية عند البعض، واهتم هؤلاء الشعراء بالاستعارة والجناس، والمطابقة وظلت القصيدة العربية محتفظة بخصائصها القديمة لأسباب منها ما هو ديني، ومنها ما هو فني<sup>(١)</sup>. ومع ذلك فلقد بلغ تأثير هؤلاء الشعراء مبلغاً كبيراً وصل إلى اتهامهم بإفساد الشعر<sup>(٢)</sup>.

ولم يقف المحافظون من الشعراء بين الشعر ودواعي التجديد في القصيدة، فاستمر تيار التجديد يقوى حيناً ويضعف أحياناً حتى في أحلك فترات الأدب العربي أو ما يسمى

(١) نظراً: د. عبد القادر القط: الحداثة في الشعر - بحث المؤتمر الثاني لأبناء الإقليم، أبريل ١٩٨٦م، ص ٢  
(٢) نظراً: الأمدى، الموازنة، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ص ١١



بفترة الانحطاط التي صاحبت انهيار الدولة العربية. فعلى الرغم من أن صلاحية الشعر ودرجة الإجابة في هذه الفترة كانت تقاس بمقدار اقتراجه من الأنماط التقليدية واحتدائه لأخيلتها وصورها وإيقاعها ومعارضاتها. وعلى الرغم من سكون وثبات حركة الإبداع الحقيقي التي خيمت على هذه الحقبة. فقد حاول المحدثون صياغة قصائد تغاير القصائد التقليدية. فجاءت المغايرة شكلية سطحية في أغلبها<sup>(١)</sup>.

ولقد ارتبطت حركة الإحياء - في الشعر الحديث - بعاملين رئيسيين هما: الاتصال بالثقافات الأجنبية. وتنامي الشعور الوطني. وتبلور الإحياء الفعلي للأدب من خلال الصحافة. والطباعة. والترجمة.

ولقد كان من عوامل الوعي والتحديث في أدبنا العربي ما صنعتته البعثات العلمية التي درست في أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين. فقد صنع هؤلاء المبعوثون حواراً بين ثقافتين، ثقافة التقليد والمحاكاة. وثقافة التجديد والابتكار فقد نقلوا بعض آثار الفكر الغربي إلى دنيا العرب تاليفاً وترجمة وتعريباً للمصطلحات. كما نقلوا بعض مشاهداتهم وانطباعاتهم إلى قراء العربية بعد أن أتبع لهم الاطلاع على الحضارة الغربية. كما كتب هؤلاء المبعوثون في النواحي الاجتماعية والفكرية والسياسية<sup>(٢)</sup>.

وهكذا أصبح التأثير الغربي في بعض المفكرين أصيلاً وأساسياً بعد أن كان استثنائياً هامشياً، وعلت صيحات تدعو إلى ضرورة التعلم من الحضارة الغربية وتدعو أيضاً إلى ضرورة تحرير المرأة وضرورة الإصلاح الاجتماعي. ونبذ القديم. ووجوب التحديث في المجالات المختلفة ومنها مجال الإبداع الشعري. وبالفعل ظهر الشعر في ثوب جديد على

(١) انظر قاسم سعد علوه، مشاهد التحديث والحداثة في الأدب العربي، ضمن أبحاث المؤتمر التاسع لأدباء مصر في الأقاليم، ضمن كتاب الأدب وتحديات المستقبل، ص ٧٩.  
(٢) من ذلك - مثلاً - تخلص الأبريز في تخلص باريز، للطهطاوي، وكتاب "الساق على الساق" لأحمد فارس التديني.

يد البارودي (ت ١٩٠٤)، ثم شوقي (ت ١٩٣٢) وحافظ (ت ١٩٣٢)، ثم تجديد آخر على يد أصحاب الديوان "العقاد (ت ١٩٦٤) / شكري (ت ١٩٥٨) / المازني (ت ١٩٤٩)" ثم خطوة أخرى في مجال التجديد على يد جماعة "أبولو" ومدرسة "المهجر". وبعدها بدأت دعاوى تطالب بتحطيم عمود الشعر العربي عن طريق التحرر من القافية ومن وحدة البيت وعدم التزام تفعيلية واحدة في القصيدة الواحدة. وهو اتجاه كانت له تهديدات. ولعلها بدأت مع القصائد المرسلة التي كتبها أحمد زكي أبو شادي (ت ١٩٥٥)، وخاصة عندما نشر ديوانه "الشفق الباكي" ١٩٢٧ الذي حمل لنا بعض التجارب الجديدة والجريئة منها قصيدة "الفنان" التي كتبها ١٩٢٦ ومازج فيها بين الشعر المرسل المتحرر من القافية والشعر الحر وقد جعلها أبو شادي مزيجاً من أكثر من بحر "شعري"<sup>(١)</sup>. ثم أعقب هذه المحاولة محاولات عدة من خليل شيبوب (ت ١٩٥١) في قصيدته "الشرع"<sup>(٢)</sup>. وفيها تابع أبا شادي في المزج بين البحور، غير أنه جعل بعضاً من أبياتها على تفعيلية واحدة وكذلك حاول كل من السحرتي (ت ١٩٨٣) ومحمد فريد أبي حديد (ت ١٩٦٧)، ثم جاءت الخطوة التالية على يد علي أحمد باكثير (ت ١٩٦٩) وذلك في ترجمته لمسرحية شكسبير "روميو وجولييت" وكذلك مسرحية "أخناتون ونفرتيتي" ١٩٣٨<sup>(٣)</sup>.

وفي نفس الاتجاه دعا لويس عوض في مقدمة ديوانه "بلوتو لاند" ١٩٤٧ إلى تحطيم عمود الشعر مقررًا أن الشعر العربي قد مات عام ١٩٣٢ بموت أحمد شوقي. وأكد أنه قد سبق هذا الموت انكسار. حدث في القرن العاشر الميلادي على أيدي شعراء الأندلس الذين

(١) انظر: من. موريه، الشعر العربي الحديث من ٢٣٨ وما بعدها.  
(٢) مجلة أبولو، م. ١، ج. ٣، ١٩٣٢، من ٢٢٧، ٢٢٨.  
(٣) انظر: د. عبد الله الخزامي، الصوت القديم الجديد من ٢٥ وما بعدها.

## الإبداع ← → شعر الحداثة

ضاقوا بأشكال وقوالب الشعر العربي. فعدلوا عن نظام القافية الواحدة. وانصرفوا عن الأوزان المجلجلة ذات الدوي<sup>(١)</sup>.

وما لبث هذا الاتجاه أن ظهر لدى الشعراء العرب لاسيما في العراق ولبنان ومصر ففوى واشتد عوده وذلك على يد بدر شاكر السياب (ت ١٩٦٤)، ونازك الملائكة (ت ٢٠٠٦) وصلاح عبد الصبور (ت ١٩٨١) وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم<sup>(\*)</sup>. ولقد حقق هؤلاء الشعراء للشعر العربي قدراً من انسجام التجربة وتضافر البناء، الأمر الذي أدى إلى الالتفات إلى أهمية الوحدة العضوية داخل القصيدة. كما أدى إلى اغتنائها بالقيم الإيحائية وظهور أساليب تعبيرية جديدة كالحذف، أو إلغاء الروابط اللغوية، أو أداة الوصل، والاحتفاء بالصور والرموز والأساطير والاستعانة بمنجزات الفنون الأخرى. ثم أصبح هذا اللون يغطي مساحة كبيرة من خارطة الإبداع العربي.

### الحداثة في الأدب العربي في مصر:-

يرجع ظهور الحداثة العربية بمفهومها الانقلابي إلى الحرب العالمية الثانية ويمكن التأريخ لها منذ عام ١٩٣٩، وهو العام الذي تأسست فيه "جماعة الفن والحرية"<sup>(٢)</sup> بمصر وقد عنيت هذه الجماعة بالفنون التشكيلية خاصة مع عنايتها بالأدب عامة؛ وذلك لأن كل

(١) انظر: د. لويس عوض: بلوتو لاند وقصائد أخرى، ص ٩ وما بعدها.  
(٢) الشعر الجديد - كما تقول نازك الملائكة - ليس خروجاً على طريقة الخليل بن أحمد، إنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب، وميزة هذا اللون الشعري هو التلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها، بينما يذكر السياب أن الشعر الحر هو أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، وهو بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء يسمق الرومانتيكية وجمود الكلاسيكية وكذا الشعر الخطابي الذي اعتاده السياسيون. انظر: د. منيف موسى، الديوان النثري ص ٦٤، د. عبد المجيد زرقاط، والحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ١٢، ١٣.  
(٣) ضمت كلا من جورج خazin، وكامل القمصاني، وبشير الميمني، وزميلين يونان، وأبور كامل، وفواد كامل.

هذه الأسماء قد مارست الرسم والكتابة معًا، وارتبطت هذه الجماعة بالأفكار السريالية.<sup>(١)</sup> وعملت على تقديمها للمتلقى العربي. ويمكن رد رؤى أفراد هذه الجماعة إلى الانعطافات التاريخية التي أرقّت المجتمع الدولي والأوروبي على وجه الخصوص، عقب النتائج المروعة التي أسفرت عنها الحرب العالمية الأولى، وبعد تراجع المد الثوري في أوروبا بهزيمة الثورة الألمانية عام ١٩٢٢. ونشوب الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٦. فقد ارتبط جورج حنين بالتجمع السريالي الباريسي الذي أسسه أندريه بریتون، وأصبح جورج حنين علمًا بارزًا من أعلام الحركة السريالية وأصدقائها المرموقين في العالم العربي، وتجاوبًا مع الدعوى التي أطلقها أندريه بریتون ولبون تروتسكي من أجل فن ثوري حر، ومن أجل تأسيس اتحاد للفن الثوري الحر. أسس جورج حنين مع رفيقه بمصر جماعة "الفن والحرية" التي تعد أول تجمع لمثلي "الانتلجنسيا"<sup>(٢)</sup> الإبداعية الثورية المصرية المعاصرة<sup>(٣)</sup> وهي جماعة حداثيّة سريالية تؤمن بالثورة المستمرة، وكان ارتباطها قويًا بالثقافة العالمية<sup>(٤)</sup>.

واهتم الحداثيون المصريون في هذه الفترة بنشر أعمالهم الإبداعية من خلال نشرة "الفن والحرية" ١٩٣٩، ومجلة "نون كيشوت" (٢٩-٤٠)، ومجلة "التطور" ١٩٤٠، ومجلة "المجلة الجديدة" ١٩٤٢ - ١٩٤٤.

(١) السريالية: اصطلاح ابتكره الشاعر الفرنسي ألويزيو (١٨٨٠-١٩١٨) عام ١٩١٧م، واستعمله من بعده أندريه بریتون، وقد أطلقت على مدرسة جديدة في الإبداع الفني، وهذه المدرسة من الشعراء والفنانين أرادت أن تحرر الإبداع الفني من قيود المنطق والاهتمام بالنواميس الأخلاقية والجمالية معبرين بذلك الإبداع عن النشاط الحقيقي للفكر سواء أكان في حالة شعورية أم غير شعورية، في حالة حلم أم يقظة.... انظر: معجم المصطلحات، ص ٢٠٢، والمذاهب الأدبية، ص ١٨٥، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٠٤.

(٢) هو مصطلح أطلقه الروس على المثقفين قبل عام ١٩١٧م، ويستخدمه الشيوعيون لوصف الطبقات البرجوازية المثقفة، انظر: معجم المصطلحات، د. مجدي وهيب، ص ٢٢٢.

(٣) انظر: بشير السباعي، قصة ديوان لا مبررات الوجود، لجورج حنين ترجمة، أنور كامل، ص ١٦.

(٤) انظر: د. شكري عواد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ٥٩.

وفي عام ١٩٤٧ أصدر جورج حنين بمساعدة رمسيس يونان نشرة باللغة الفرنسية وأطلق عليها اسم *La Part du Sub El* "حصة الرمل"، وكتب في تقديمها: "هذا الكرّاس لا يجيب على أي هدف محدد، إلا الاشتراك في تبادل الأفكار، وعلى الأكثر الاشتراك في إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض والإنسان"<sup>(١)</sup>.

ولم يكن الأمر سهلاً وميسوراً لهذه الجماعة، فقد واجهت معارضات شديدة من المحافظين، وأصحاب الميول التقليدية، وأجهزة الرقابة والحاكم العسكري على حد سواء الأمر الذي يفسر قصر أعمار تلك المجلات<sup>(٢)</sup>.

وأعلنت الجماعة عام ١٩٤٦ عن ثلاثة أسس لازمة حتى يمكن للدائنة التي يدشرون بها تحت اسم الفن الحر أن تقوم برسالتها، هذه الأسس هي:

أولاً: الرد على تلك الموجه الكلاسيكية المحافظة التي لا تخلج من مستواها الضحل

ثانياً: إثارة التعجب في أذهان الجماهير.

ثالثاً: ربط نشاط الفنانين في مصر بالدائنة التي تُكوّن الفن الحديث<sup>(٣)</sup>.

ومع أن هذه الجماعة لم تترك إلا أثراً قليلاً، وعلى الرغم من أن ارتباطها بالحركات المماثلة في العالم جعلها أقل وعياً بواقع الحال في أرضها، فإنها جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث أن صارت ملازمة لكل تيار جاء بعدها، إذ جعلت الأدب تعبيراً عن هم فكري ومغامرة في المجهول، لا مجرد صياغة لأفكار معروفة سلفاً<sup>(٤)</sup>.

وحتى نفهم فكر هذه الجماعة نقتطف بعضاً مما كتبوه في نشراتهم في هذه الفترة فقد كتب رمسيس يونان يعبر عن وجدان الجماعة وأفكارها فيقول: "للمنطق والمقاييس

(١) نقلاً عن سمير غريب، المرواية في مصر، ص ٣٢.

(٢) انظر بشير السباعي، مرجع سابق، ص ١٧.

(٣) انظر: يوسف الشاروني، التأميم في الأدب المعاصر ص ٣٢.

(٤) انظر: سمير غريب، مرجع سابق، ص ٣٢.

حدود، والحياة إغارة متواصلة على الحدود<sup>(١)</sup>، ويقول في موضع آخر بأن صوت الفن في المجتمع الحاضر لا يمكن إلا أن يكون قوة "تمزق الأقنعة وتغير على الحدود كل الحدود"<sup>(٢)</sup> وبعد توقف هذه الجماعة عن النشر في مصر، اتجهوا إلى دائرة النشر اللبنانية؛ لأنها أكثر ملاءمة لنمو الحداثة العربية. فقد كانت لبنان معرضاً متجدداً لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة، لذا استطاع أن يجذب الأصوات الشابة في شتى الأقطار العربية، وكان من بينهم الأدباء المصريون الذين ضاقت بهم المناابر الرسمية وشبه الرسمية في مصر، وكان لمجلة "الأداب" (تأسست في يناير ١٩٥٣) النصيب الأكبر في هذه المساهمات، فقد استطاعت أن تلعب لعدة سنوات دور المجلة الرائدة في العالم العربي، وحملت لواءين، لا لواء واحد، لواء الشعر الحر الذي بدأ تجارب عروضية استجابة لإطلاق التعبير الوجداني أما اللواء الثاني فهو لواء الوجودية<sup>(٣)</sup>.

وفي أوائل عام ١٩٥٧ أسس يوسف الخال مجلة "شعر" (\*) التي تبنّت تيار الحداثة وقد نشر في العدد الثاني بياناً يحدد فيه ملامح الحداثة العربية، وقد جاء هذا البيان في مبادئ عشرة ويلاحظ أن الستة الأولى منها تتحدث عن العمل الشعري بما فيه من تصوير

(١) مجلة التطور العدد الأول يناير ١٩٤٠م.

(٢) نقلاً عن يوسف الشاروني، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٣) انظر، دسكري عواد، مرجع سابق، ص ٦١، والوجودية: بدأت مذهباً فلسفياً ثم زحفت إلى التواهي الأدبية وتمثل في الاعتقاد بأن الفرد الإنساني يشكل بنفسه ماهيته ووجوده الجوهرية في مجرى الحياة التي يشتركها وتذهب إلى أن الفرد مسئول عن نفسه، لأن لديه إرادة حرة تقلل ما تريد، فإذا ما اتبع الإنسان المواضع الاجتماعية والنسائية والاقتصادية، ورفض أن يكون بالاختيار، فإنه قد أسقط حريته، وقد ذاته، ومن أشهر المنادين بها سارتر، الطور، معجم المصطلحات، ص ٤٢٠، والمذاهب الأدبية، ص ١٢٢، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٤-٣.

(\*) لم يكن تجمع (شعر) هو التجمع الأول لمجموعة الشعراء والنقاد في لبنان، فقد سبقه تجمع آخر عرف باسم "عصبة الألب العاصلي" وقد تأسس عام ١٩٣٥ وضم مجموعة من شعراء جبل عامل. وإن يكن شعراء هذه العصبة قد جدوا من حيث المضمون في العديد من نماذجهم الشعرية، فإنهم دعوا إلى الشعر الصادق الهادف وتشجيع النقد التزوي وتوسيع دائرته نظرياً والمهم في تأسيس هذه العصبة، ليس على لونها الشعري والنقدي فحسب، إنما لأنها لعبت دور المعهد للظهور اتجاهات شعرية في لبنان، انظر: عبد المجيد زرقط الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٥.

ولغة وتجربة إنسانية لا تختلف كثيراً عما ذكره المجددون من قبل من مطران إلى جماعة أبولو. أما الأربعة الأخيرة فهي الأهم في حديثنا هنا، وهي تنص على:  
 "وعي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقديمها كما هي دون ما خوف أو مسابرة أو تردد".  
 "والغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي وفهمه والتفاعل معه".  
 "والإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم".  
 "والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فزائلة".

وعلى العكس من "جماعة الفن والحرية" حرصت مجلة "شعر" على الإعلان عن الوجه التراثي للحداثة، ودعت إلى ضرورة الوعي بالتراث الروحي وضرورة فهمه وتقييمه وإذا كنا نود الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي والتفاعل معه، فسيكون من الطبيعي أن نستفيد من هذه التجارب التي حققها الأوربيون، أي أن نحتذّيها<sup>(١)</sup>  
 وعلى سبيل تأكيد جماعة "شعر" على حرية الإبداع، واتخاذ النموذج الأوربي نموذجاً يحتذى به، تبنت لغة الحداثة، ودعت لها، مثلما هو الأمر مع مجلات "مواقف" و"الكرمل" و"إضاءة ٧٧" و"أصوات"<sup>(٢)</sup>.

ويلاحظ أن قيادة لواء الحداثة العربية في انبعاثها الأخير انعقدت للشوام<sup>(٣)</sup> وما لبثت أن قويت هذه الكوكبة واتسع حجمها وظهرت أسماء فاعلة في هذا المجال<sup>(٤)</sup>  
 وأصبحت الحداثة محوراً لمعارك كثيرة تدور رحاها الآن في أغلب الأقطار العربية.

(١) انظر: د. شكري عواد، مرجع سابق، ص ٦٤.  
 (٢) يلاحظ أن جماعة "شعر" توقفت بعد صدور العدد ٣٢/٣١ نتيجة التباين الفكري للجماعة، انظر عبد المجيد زرقاط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٧، ٤٨.  
 (٣) أمثال أدونيس، ومحمود درويش، ومحمد الماغوط.  
 (٤) أمثال أنسي الحاج، وسعدى يوسف، وخليل حاوي، ومحمد بنيس، وجابر عصفور.

ولو نظرنا إلى تيار الحداثة في مصر في عهد الانبعاث الحداثي الأخير، لوجدنا أن التيار يدور في فلك جماعات ثلاث، هي: "كتاب الغد" وإضاءة ٧٧ و"أصوات". ظهرت الجماعة الأولى -كتاب الغد- في الستينيات، وأسست جمعية لها بنفس الاسم، وعلى الرغم من أن آثارها الأدبية قليلة، فإن نشاطها الثقافي حول مجلة "جاليري" ٦٨ التي كانت لسان حال عدد لا يستهان به من أدباء الستينيات. وتعد هذه الجماعة أولى التجمعات الأدبية الشابة التي توردت على الأطر الرسمية والأشكال التقليدية التي دأبت الثقافة المصرية على الدوران في فلكها. (١)

وعلى خلاف جماعتي "إضاءة ٧٧" و"أصوات" قد ضمت هذه الجماعة -كتاب الغد في معيتها خليطاً من الشعراء والنقاد وكتاب القصة (٢). وقامت السلطات بمحاصرة أفراد هذه الجماعة وملاحقتهم، ثم انتهى الأمر بإغلاق الجمعية (٣).

وتعد الجماعة الثانية -إضاءة ٧٧- من أعلى جماعات الحداثيين المصريين صوتاً وأكثر استحواداً على المناخ الإبداعي في مصر، فقد تكونت في ١٩٧٧ (٤).

وقد أعلنت هذه الجماعة منذ بدئها أنها لن تكون امتداداً لصلاح عبد الصبور أو أحمد عبد المعطي حجازي أو غيرهما من شعراء التيار السائد حينذاك (٥).

أما الجماعة الثالثة وهي جماعة "أصوات" (٦) فاهتمت بنشر دواوين مستقلة لعدد من أعضائها الشعراء ولرائد حناثة الأربعينيات جورج حنين، وذلك في شكل كتاب غير دوري ثم أصدرت مجلاتها المنتشرة التي عبرت عن أفكار هذه الجماعة، وكان آخرها مجلة "الجراد" ١٩٩٤.

(١) تنظر: د. صبري حافظ: إضاءة ٧٧ عشر سنوات من التجريب الشعري ع ١٤ سنة ١٩٨٨ ص ١٥.

(٢) أمثال محمود الورداني، ومحمد رميش، وعبد المنعم تليمة، ومحمد صالح...

(٣) انظر قاسم مسعد عويو، مرجع سابق ص ٨٩.

(٤) ضمت كلا من حسن طلب، وحلمي سالم، وجمال القصاص، ورفعت سلام، ثم انضم إليهم فيما بعد ماجد يوسف، وأحمد ريان، ومحمد خلاف، ومحمود تميم.

(٥) تنظر: د. صبري حافظ: إضاءة ٧٧، مرجع سابق، ص ١٦.

(٦) ضمت كلا من أحمد طه، وعبد المنعم رمضان، وعبد المقصود عبد الكريم، ومحمد بلوى.



ويلاحظ أن شدة منافسة بين كل من جماعتي "إضاءة ٧٧"، "أصوات" وضع ذلك عند الاحتفال بمرور عشرة أعوام على صدور العدد الأول من مجلة "إضاءة ٧٧". فقد أصدرت جماعة "أصوات" بياناً هاجمت فيه جماعة "إضاءة" واتهمتها بالنفعية، وبأنها مراوغة متلونة لا تختار بوضوح حاسم بين الأصدقاء والأعداء<sup>(١)</sup>. ومع هذا فقد قامت جماعة "إضاءة" بالدفاع عن جماعة "أصوات" ضد هجوم المحافظين على أحد أعضائها بسبب ما أعلنه من أنه يخرج على عروض الشعر وقواعد النحو - أحياناً - وتركز الدفاع حول التفرقة بين لغة النص الديني ولغة التعامل اليومي. وأن الخروج على قواعد النحو العربي إنما يستهدف إقلاق المستقر الراسخ في الواقع المعيش فيه<sup>(٢)</sup>. والجماعتان بالرغم من تباينهما الشديد فإنهما متكاملتان. وأن الاختلاف في حد ذاته يمكن أن يسمى اختلاف علاقة<sup>(٣)</sup>.

والمفارقة المثيرة للتأمل هي أن هذه الجماعية في الحركة الأدبية هي على المستوى الاجتماعي، رد فعل على التفتت والتشتت والاجترار، وهي على المستوى الفني، تأكيد على التفرد والخصوصية والاستقلالية داخل كل جماعة<sup>(٤)</sup>.

الفرق الزمني كبير بين نشأة كل من الحداثة الأوربية، والحداثة العربية، ففي حين ظهرت إرهاصات الحداثة الأوربية في القرن السادس عشر، وأرسيت الأسس الفلسفية والسياسية لها خلال القرنين السابع عشر، والثامن عشر، وقد اقتربت من معناها الكامل في القرن التاسع عشر، وتبلورت كلية في الربع الأول من القرن العشرين، وعاشت أزهي فتراتهما بين الحربين العالميتين، فإن إرهاصات الحداثة العربية لم تظهر إلا في أواخر

(١) انظر، أحمد جودة إضاءة ٧٧ في عشر سنوات، أدب وثقافة، القاهرة عدد ٣٢، ١٩٨٧م، ص ١٤٨.

(٢) انظر، حلمي سالم: النحو بين الحداثة والقداسة، صحيفة الأهرام، القاهرة ١٧/٨/١٩٩٤م، ص ٨.

(٣) انظر، د. صبري حافظ، تحولات الشعراء والواقع في السبعينيات، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، عدد ١١ سنة ١٩٩١م، ص ٢٦.

(٤) المرجع السابق.

النصف الأول من القرن العشرين على يد جماعة (الفن والحرية). مع ملاحظة أن هذه الإرهاصات لم تكن سوى أفكار واهية متقطعة الجذور بالمجتمع العربي. متشبثة بأغصان الحداثة الأوروبية التي أخذت تلملم أوراقها.

وإذا كانت الحداثة العربية نشأت في كنف السريالية، فإن السريالية لم تسفل في الحداثة الأوروبية سوى حلقة من حلقات سبقتها وواكبتها. وتلقاها حلقات أخرى عديدة ما بين مستقبلية<sup>(١)</sup>، ودادائية، وطبيعية، ثم تمخضت الأخيرة عن حركات أخرى كالانطباعية والرمزية... بحيث يمكن القول بأن الحداثة الأوروبية كانت قضية أكبر من الحركات التي تفرعت منها. وقد تجاوزت تلك الاتجاهات التي كأن ديدنها إيجاد صيغ وفرضيات جديدة<sup>(٢)</sup>. وهي تشكل أيضا في أغلب البلدان مركبا غريبا من المستقبلية والعدمية<sup>(٣)</sup>. ومن المحافظة والثورية، ومن الطبيعية<sup>(٤)</sup> والرمزية. ومن الرومانسية والكلاسيكية، كما كانت ترحيبا بالعصر التكنولوجي واستهجانا له<sup>(٥)</sup>.

(١) المستقبلية: هو اسم للزعة في الأدب والفن، ظهرت لأول مرة في إيطاليا على يد الشاعر ماريستي (١٨٧٦-١٩٤٤) مؤداه، الثورة على الماضي بكل أساليبه الفنية، ومحاولة ابتكار موضوعات وأساليب فنية وأدبية تتماشى مع عصر الآلة والصناعة والطائرة، وإن النظام المنطقي للجملة يجب أن يترك جانبا ويحل محله الرمز الذي يواكب العصر كلسونات الآلات.... انظر معجم المصطلحات ص ٢٥٥، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٨٠.

(٢) انظر، مالك براد بري، مرجع سابق، ص ٢١٠.  
(٣) التدمية: مذهب أدبي، ظهر في أوروبا، وهو يقف في منطقة وسطى بين المثالية الرومانسية، والواقعية النقدية وغري العدمية أن الإنسان قد خلق وله طاقات وإمكانات محدودة، وعليه لكي يثبت وجوده أن يتصرف في حدود هذه الإمكانيات، بحيث لا يتحول إلى ينس مقاعص أو حالم مجنون؛ ولذا فقد أطلقوا العنان للأدب كي يمر عن شطحات الإنسان وأماله، ومن أشهر أدبياتها جوستاف فلوبر، انظر، المذاهب الأدبية، ص ١٢٣ ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٣٩.

(٤) الطبيعية: تطلق على المذهب الفلسفي الذي يؤكد أن للطبيعة قانونا أخلاقيا وبيولوجيا يمكن فهمه وإدراكه من طريق دراسة الطبيعة ذاتها، وأيس من طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة، وهي بلورة للجانب الفسيولوجي في حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بعالم الطبيعة وقانون التطور الذي يعتمد على غرائز حفظ النوع من ألتية وحب الذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليد إذا وفقت عفة في سبيل إثبات كيانه. انظر المذاهب الأدبية، ص ٩٥ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٧٦.

(٥) مالك براد بري المرجع السابق، ص ١٨.

والملاحظ على الحداثة العربية أن التواصل الإبداعي من خلالها قد انقطع لعقد أو يزيد، ومن أخلص لها وعكف طوال فترة الانقطاع هذه على الكتابة الحداثيّة خشي من طرح إنتاجه الإبداعي على الساحة الأدبية. منشورًا أو مقروءًا، فظل الإبداع الحداثي حبس الأدراج ربحًا من الزمن<sup>(١)</sup>. وفي العصر الذي سطعت فيه شمس الحداثة الأوروبية ولاحت في الأفق ملامح لأفكار ما بعد الحداثة، فإن الحداثة العربية ما زالت تتعثر خطاها وما زالت تجتهد لنزع الاعتراف بشرعية وجودها على الساحة الإبداعية العربية. وهناك عدد من الحقائق ومجموعة من الاجتهادات المتصلة بنشأة الحداثة العربية منها.

١. أن الحداثة هي النتيجة المباشرة لفقدان الثقافة العربية تدريجيًا تحكمها في الواقع والسلوك الإنساني.

٢. إن الميل إلى الحداثة لا ينبع من ترك الثقافة المحلية أو هجر التراث أو عدم إحيائه ولا من التخلي عن الهوية، بل إن تحول الثقافة المحلية إلى تراث هو مصدر تفاقم الميل إلى الحداثة. وزيادة التطلع إلى الاندماج في الثقافة العالمية الصاعدة منبثًا للقيم العقلية وإطار لتحقيق إنسانية الإنسان<sup>(٢)</sup>.

وهناك ثلاث ضرورات لنشأة الحداثة هي، ضرورة فكرية، وضرورة فنية، وضرورة جمالية، تتمثل الضرورة الأولى - الفكرية - في الاستجابة لشوق الاستقلال عمومًا في الأدب، وفي السياسة، وفي الثقافة. وتتمثل الضرورة الثانية - الفنية - تتمثل في خلق مفاهيم جديدة لعلاقة الشعر بالجمهور، وبالثورة، وبالواقع الاجتماعي. أما الضرورة الثالثة

(١) انظر قاسم مسعد علوية، مرجع سابق، ص ١٠٩.  
(٢) انظر، حلمي سالم، اغتيال العقل وإدانة الحداثة قراءة نقدية، لكتاب، د. برهان غليون، اغتيال العقل والثقافة بين المثلية والتبعية، أدب ونقد، عدد ٣٢ سبتمبر ١٩٨٧م، ص ٤٩.

الجمالية - فتعد استجابة لما يورثه الوطن العربي من مفاهيم جمالية جديدة كتنوير اللغة، وتوظيف الأسطورة، والاهتمام بالرمز<sup>(١)</sup>.

والحدائنة العربية إنا كانت مذهباً يقود أو يفترض أن يقود حركة أدبية تعبر عن الإدراكات العربية المعاصرة للتجارب الإنسانية وللنواميس الكونية عبر ما ابتكرته أو نقلته من أساليب ووسائل. فإن المتابع لها - إبداعاً ونقدًا - يدرك عجزها عن توجيه المنقف العربي، وفشلها حتى في احتوائه. وقد يكون صحيحاً أنه بتوجهها الأوروبي مثل انتفاضة فكرية وقيماً وأشكالا بارزة أهلتها للانتقال من قطر عربي إلى قطر آخر، وأنها كأي ظاهرة متطورة تعرضت لفترات من التآزم. وبعد مرور أكثر من نصف قرن على نشأتها، فإنها لم تغلح إلا في إثارة الجدل والنزاعات في مجتمع النخبة المثقفة. وعلى الرغم من أنها أثارت إشكاليات ثقافية، وأثارت حالة من الصخب والضجيج، فإنها لم تسهم في خلق تيار حدائني مؤثر في نهج الأدب العربي على كثرة السابحين فيه<sup>(٢)</sup>.

ويمكننا أن نرجع ذلك لأسباب، منها ما هو مرتبط بالتقاليد الاجتماعية، ومنها ما هو مرتبط بالبنى الثقافية والتراثية، ومن هذه الأسباب:

- ١- اعتقاد الحدائنين أن الأخذ بالثقافة الغربية هو شرط كل تقدم.
- ٢- تبني الحدائنة العربية للطابع العلماني<sup>(٣)</sup>.
- ٣- الدعوة إلى عدم الاهتمام بالتراث.
- ٤- اقتناع الحدائنين بضرورة الانقلاب على الوعي القائم وعلى منظومة القيم التقليدية<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر، حلمي سالم، المرجع السابق.

(٢) انظر، قاسم مسعد طويوة، مرجع سابق، ص ١١٥.

(٣) هناك خلاف حول هذه التسمية والأصح لعموماً أن تسمى العلمانية وهي الترجمة الدقيقة لمصطلح *Scholarism*.

(٤) انظر، حلمي سالم، اغتيال العقل وإدانة الحدائنة، مرجع سابق، ص ٥٣.

ويمكن إضافة الافتقار إلى الشكل المنضبط، وإلى دقة الدلالة، وكذلك الاجترار على المحرمات دون تبرير لمثل هذا الاجترار، إضافة إلى الإيغال في الذاتية على نحو يقطع الجسور بين الشاعر والقارئ<sup>(١)</sup>.

#### أوهام الحداثة :-

عندما يسمع المتلقي لفظ الحداثة، فإنه قد يتبادر إليه عدد من الأوهام حول هذا اللفظ وقد حدد أدونيس هذه الأوهام في، الزمنية، والمغايرة، والمائلة، والتشكيل النثري، والاستحداث المضموني، فالزمنية تعني ربط الحداثة بالعصر، وهي نظرة شكلية تجريدية تتضمن القول بأفضلية النص المعاصر إطلاقاً على النص القديم، أما المغايرة فهي الاعتقاد بأن التباين مع القديم في الموضوعات والأشكال هو الحداثة، وهي فكرة آلية تقوم على فكرة النقيض أما المائلة فهي تعني الاعتقاد بأن الغرب هو مصدر الحداثة، وأن هذه لا تكون إلا في التماثل معه، وهذه نظرة الاستلاب الكامل.

ويعني التشكيل النثري الاعتماد على النثر في التعبير، اعتقاداً بأنه ذروة الحداثة ونفي الوزن اعتقاداً بأنه رمز القدم.

أما الاستحداث المضموني، فهو تناول إنجازات العصر وفق رؤية تقليدية<sup>(٢)</sup>.

وما زال المجتمع العربي يتوجس حذراً من توجهات الحداثة؛ ذلك أن المنظرين لها من العرب يلهثون وراء كل غربي براق، ويحاولون نقله إلى مجتمعنا العربي، على الرغم من التباين بين المجتمعين: الشرقي والغربي في العادات والتقاليد والثقافات.

وعلى الحداثيين أن يعيدوا النظر في الفلسفات التي تحكم ممارساتهم الإبداعية ويتدبروا الانتقادات، ويعكفوا على دراستها دراسة نقدية حتى يصح التواصل موجوداً بينهم وبين مجتمعهم الذي تركهم وأنصرف بعيداً عن دائرة الإبداع عامة والشعر خاصة على الرغم من مكانة الشعر في المجتمع العربي.

(١) نظر: د. ماهر شفيق، وقفة مع شعراء السبعينيات، أخبار الأدب، القاهرة ٩٤ سنة ١٩٩٣ ص ٨.  
(٢) نظر: أدونيس، فاتحة لثلاثينيات القرن، ص ٣١٣ وما بعدها.

## الباب الأول:

الإيقاع في شعر

جيل ما بعد الرواد



## مدخل

مع مطلع القرن الإفرنجي الماضي بدأت الدعوات إلى ضرورة التجديد في أدبنا العربي لاسيما الشعر، وبدأت ملامح التجديد في الظهور رويدًا رويدًا، حتى نهاية النصف الأول من القرن نفسه. فانتخدت القصيدة العربية شكلًا جديدًا يغيّر ما ألفناه عليها منذ العصر الجاهلي...

وصادف هذا التجديد نهضة إعلامية كبرى، متمثلة في انتشار الصحف والمجلات وكذلك البرامج المسموعة مثل برنامج لغتنا الجميلة التي عملت على دعم هذا الشكل الجديد وتنقيته لدى المبدعين والقراء على حد سواء. ولذا راح المدعون من مختلف الأقطار يسهمون في تجريب هذا الشكل الجديد، وواكب ذلك نهضة نقدية كبرى، ما بين مؤيد لهذا التجديد وبين معارض له، متمسك بالعمود الشعري القديم.

وقد نال جيل رواد التجديد في عالمنا العربي حظهم من الدراسات النقدية. ولهذا تراءت لي دراسة الجيل التالي لهؤلاء المجددين، وقد دعاني لهذا عدة أشياء، منها محاولة التعرف على مدى ما حققه هذا الجيل من إنجازات شعرية، إضافة إلى أن هذا الجيل لم يحظ باهتمام النقاد، كما حظي المجددون، فضلا عن أن هذا الجيل قد عاصر أحداثا سياسية مغايرة لجيل الرواد، فقد نفتحت عيونهم على ثورة ١٩٥٢م، فاستنشقوا نسمات الحرية، ثم جاءت الأحداث الكبرى في ١٩٥٦م، ثم نكسة ١٩٦٧م، ثم انتصار ١٩٧٣م، ثم مرحلة السلام، كما عاصروا التغيرات في النظم السياسية من اشتراكية إلى رأسمالية كل هذه الأشياء لا بد لها من تأثير في مجال الإبداع.



وقد تخرّج كلا من "محمد إبراهيم أبي سنة" (١) و"فاروق شوشة" (٢). نموذجين لدراسة هذه الفترة؛ وذلك لأن إنتاجهما يتسم بالغرابة، إضافة إلى وجود الملامح الفنية والتجديدية في القصيدة لديهما، فضلاً عن عدم وجود دراسات تبين شاعرية الرجلين.

(١) محمد إبراهيم أبو سنة. ولد في ١٥ مارس ١٩٣٧م، بقرية الوادي إحدى قرى مركز الصف بمحافظة الجيزة تخرج من كلية الدراسات العربية جامعة الأزهر عام ١٩٦٤م، عمل محرراً سياسياً بالهيئة العامة للاستعلامات حتى عام ١٩٧٤م، وانتقل عام ١٩٧٥م، للعمل بإذاعة البرنامج الثقافي، وعمل نائباً لرئيس الإذاعة المصرية، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية، وهي:-

- ظبي وغزالة القلوب الأزرق. ١٩٦٥م.
- حديقة الشتاء. ١٩٦٩م.
- الصراخ في الأبال القديمة. ١٩٧٣م.
- أجراس المساء. ١٩٧٥م.
- تأملات في المدن المحجوبة. ١٩٧٩م.
- البحر موعداً. ١٩٨٢م.
- مرآيا النهار البعيد. ١٩٨٧م.
- رمد الأسلة الخضراء. ١٩٩٠م.
- رقصات نيلية. ١٩٩٣م.
- وردة الفصول الأخيرة. ١٩٩٧م.

كما أصدر مسرحيتين شعريتين هما (١) حمزة العرب ١٩٧١م، (٢) حصار القلعة ١٩٧٤م، كما أصدر العديد من الدراسات الأدبية والفنية. وحصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٤م، عن ديوان "البحر موعداً" وحصل أيضاً على جائزة "كفافيس" اليونانية عن ديوانه "رمد الأسلة الخضراء" ١٩٩٠م، وحصل على جائزة أندلسية في العلوم والثقافة عام ١٩٩٧م، عن ديوانه "رقصات نيلية".

وقد ترجمت نماذج من أشعاره إلى اللغات الإنجليزية، والفرنسية، والروسية، واليونانية، والمقدونية، والصينية والبولندية، والبنجابية، والإسبانية.

(٢) ولد فاروق شوشة بقرية الشعراء، إحدى قرى محافظة دمياط، سنة ١٩٣٦ وتخرج من كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ثم التحق بكلية التربية جامعة عين شمس لدراسة علوم التربية وعلم النفس، والتحق للعمل بالإذاعة عام ١٩٥٨م، ثم عين مراقباً للبرامج الأدبية، ثم مديرًا للبرامج الثقافية، فمُنَّاهُ لرئيس الإذاعة، ثم رئيساً للإذاعة، وقد اختير رئيساً لاتحاد كتاب مصر، وهو عضو لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية وهي:- إلى مسافرة.

- العيون المحترقة. ١٩٧٢م.
- لؤلؤة في القلب. ١٩٧٣م.
- في انتظار ما لا يجيء. ١٩٧٩م.
- الدائرة المحكمية. ١٩٨٣م.
- لغة من دم العاشقين. ١٩٨٦م.
- يقول الدم العربي. ١٩٨٨م.
- هنت للدم. ١٩٩٢م.
- سيده الماء. ١٩٩٤م.

- وقت لاقتنص الوقت ١٩٩٦م، وقد اعتمدت في الدراسة على هذه الدواوين، باستثناء الديوانين الأول والثاني، فقد اعتمدت فيهما على الأعمال الكاملة للشاعر التي صدرت عام ١٩٨٥م.

الإبداع ← شعر الحداثة

ولا أدعي أن هذين الشاعرين لهما الحق الأوحد في تمثيل هذا الجيل، إذ يدخل معهم شعراء كثيرون من أمثال، أمل دنقل، وأحمد سويلم، وعبد المنعم عواد يوسف.... وغيرهم ويمكن القول إن كلا من "أبي سنة" و"شوشة" يمثلان هذا الجيل، ويعملان صورة حقيقية للإبداع الشعري لهذه الفترة.



## الفصل الأول الإيقاع في شعر محمد إبراهيم أبج سنة

يعدّ محمد إبراهيم أبو سنة، واحداً من أهم شعراء جيل ما بعد الرواد، وقد كتب عن هذا الشاعر العديد من المقالات والدراسات النقدية، ولكن تنقسم هذه الدراسات والمقالات بالطابع الجزئي، وتفتقد إلى التواصل بينها، الأمر الذي يبدو من خلالها أن هناك تعارضاً بينها، فهذه المتابعات النقدية تتناول ديواناً شعرياً واحداً، حيث تأتي الدراسة أو المقال مسبوقةً بكلمات مثل "قراءة" أو "تأملات" بما يفصح عن هدفها ومنهجها في أنها تضيء الطريق لتلقي هذا الديوان، وهي بمثابة تقديم الديوان للقارئ<sup>(١)</sup>.

أما عن مادة الدراسة، فهي تتكون من عشرة دواوين شعرية، تبدأ من الديوان الأول منتهية بديوان "وردة الفصول الأخيرة"، وقد استبعدت من الدراسة شعره المسرحي، ذمائه البحث لا تشمل سوى شعره الغنائي الذي صدر في ديوان أو مجموعة شعرية.

ويعدّ المستوى الصوتي -وهو مجال دراستنا للإيقاع- من أهم مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحاً وذلك بحكم المادة الأولية للشعر -بوصفه فناً لغوياً- أي أن الألفاظ التي هي

(١) انظر، على سبيل المثال:

- د. شافع السيد: رحلة في المدن الحجرية، تجارب في نقد الشعر، مكتبة الشهاب، القاهرة، ١٩٨٧م.
- د. شكري عياد، محمد إبراهيم أبو سنة، كيف يكون الشاعر ملتزماً، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.
- د. طه وادي: قضايا أساسية في الشعر المعاصر، محمد إبراهيم أبو سنة، جماليات القصيدة المعاصرة دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.
- د. يوسف نوفل، أبو سنة، في أربعة دواوين، ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م.
- د. عبد القادر القط، البحر موعداً، رحلة في شعر الشاعر، محمد إبراهيم أبو سنة، مجلة إبداع، القاهرة، عدد ٢٩/١٩٨٢م.

مجموعة من الأصوات، تخضع عند تشكيلها لتنظيم خاص، بلغت انتباه المتلقي، ويمثل هذا التنظيم جانباً كبيراً من التأثير الجمالي للفن، وهذا التنظيم الصوتي تشترك فيه كل الأعمال الأدبية من نثر وشعر، ولكنه في الشعر أكثر وضوحاً وأقوى فاعلية، فالبناء الصوتي والإيقاعي أحد الركائز الأساسية لماهية اللغة الشعرية، فهي لغة إيصال وإحاء ومتعة موسيقية.

وإذا كان الشعر يكتسب خصوصيته بتشكيله الصوتي الذي يثير المتلقي فإن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان... (١)

فالعنى الكامن في القصيدة إنما يفصح عنه تنابع الأصوات في نسق منظم على وجه وخاص، وأن القصيدة لا تستمد قيمتها من أنها أداة توصيل لمعنى معين - فقط، إنما تكمن قيمتها - أيضاً - من حضورها الذاتي وشكلها الحسي، في ظل العلاقات الصوتية لكلماتها فالعناصر الصوتية ليست فقط رموزاً لدلالات، إنما هي بتشكيلها (الإيقاع) مع غيرها كالتركيب النحوي والتصوير، كل هذه العناصر تجتمع لتكون النص الشعري، مع ملاحظة قصد المبدع، أي أن المبدع حينما يتخير معانيه إنما هو يتخير كلماته التي تتناسب مع حجم هذه المعاني، ولم يكن هذا الاختيار في الكلمات اختياراً اعتباطياً ولابد المصادفة، إنما هو اختيار مقصود يؤدي المعنى بحروفه، وينقل الإحساس بإيقاعه الصوتي.

ودراسة الإيقاع أو التشكيل الصوتي لا تقف عند عروض الخليل ووزن وقافية، إنما تتجاوزه إلى ألوان البديع المختلفة في النص من جناس، وترصيع ومقابلة، وتكرار... الخ

١ - الوزن :-

يشكل العروض الخليلي من وزن وقافية أحد العناصر الأساسية المكونة والدالة في النص الشعري، ولا يتمكن الوزن القيام بهذا الدور في ظل النظرة التقليدية للعروض العربي

(١) الطر، ارشيدالمكاش، الشعر والتجربة، ترجمة: سامي الخضراء الجيوسي، ص ١٩

وأنة قوالب ثابتة ومحددة، نقيس من خلالها رداءة النص وجودته، إنما ينبغي أن يسهم العروض مع غيره في تشكيل التجربة الشعرية، وهنا يمكن دراسة العروض في الشعر المعاصر بجانب يتلاءم مع هذا الشعر الذي يتسم بالتجاوز والتخطي للقديم، وليس معنى هذا أننا نستبعد دراسة العروض والأبحر الشعرية والتفاعيل والزخافات والعلل إنما نحاول - محض محاولة - النظر إليها ليس كمقياس وزني يضبط الإيقاع في النص الشعري، إنما ينظر إليها كمكون أساسي ومهم في نقل الأحاسيس والمشاعر من المبدع إلى المتلقي، ولهذا يطرح السؤال نفسه، لماذا تتفق قصيدتان من بحر شعري واحد، ولكن يحكم بالجودة على واحدة دون الأخرى، مع أنهما من بحر شعري واحد، وربما تتفقان في الغرض، ولهذا ينبغي القول إن الألفاظ والعبارات تؤثر على التشكيل الوزني للنص الشعري، أي أن التشكيل الوزني يتداخل مع التشكيل الصوتي، واختيار الألفاظ ومن هنا تتمايز القصائد الشعرية في أوزانها عن الصورة العامة للأوزان.

ولهذا نحاول دراسة الوزن الشعري، ليس ضابطاً للإيقاع الموسيقي، بل لكونه مكوناً من مكونات النص يسهم بدرجة أو بأخرى في نقل الحالة النفسية والشعورية والوجدانية من المبدع إلى المتلقي.

"فالوزن إذن ليس عنصراً مستقلاً عن القصيدة يضاف على محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى".<sup>(١)</sup>

في البداية علينا أن نقوم بإجراء إحصاء مسحي يوضح نسب استخدام البحور الشعرية في دواوين أبي سنة وهذا ما يقدمه الجدول الآتي:

(١) جون كوين: النظرية الشعرية ( بناء لغة الشعر ) ص ٥٥



## المشاهد في الجدول السابق يلاحظ أنه :-

**الديوان الأول:** "قلبي وغزالة الثوب الأزرق" الصادر سنة ١٩٦٥ ويشتمل على (٤٨) قصيدة. يلاحظ ارتفاع نسبة بحر "الرجز" عن غيره من البحور الشعرية الأخرى فقد بلغت نسبته نحو ٦٢.٥٪، ثم يأتي بحر "المندرك" في المرتبة الثانية إذا بلغت قصائده (١٠) قصائد حيث تبلغ نسبته نحو ٢٠.٨٪، ويلاحظ اتساع الفارق بينهما، يصل هذا الفارق إلى ٤١.٧٪ أما البحر الثالث، حسب المنظومة الشعرية لهذا الديوان فهو بحر "المتقارب" فقد بلغت قصائده (٤) قصائد ونسبة ٨.٣٪، ويحتل بحر "الرمز" المرتبة الرابعة بنسبة ٦.٣٪ فقد بلغت قصائده (٣) قصائد ويقع بحر "الكامل" في ذيل القائمة بنسبة ٢.١٪، وذلك بقصيدة واحدة.

**أما الديوان الثاني:** "حديقة الشتاء" وقد صدر عام ١٩٦٩، فيشتمل على (٢١) قصيدة وقد احتل أيضا "الرجز" القمة وذلك بقصائده "العشرة" وذلك بنسبة ٤٧.٦٪، كما احتل أيضا المندرك المرتبة الثانية بـ (٩) قصائد، بنسبة ٤٢.٩٪، يلاحظ تراجع "الرجز" وإن ظل محتفطا بالصدارة -وتقدم المندرك وإن ظل محتفطا بالمركز الثاني -كما يلاحظ نقصان الفارق بينهما الذي كان موجودا بشكل كبير في الديوان الأول، ثم يحتل "الرمز" المرتبة الثالثة بعدد قصائد (٢) وذلك بنسبة ٩.٥٪، ويلاحظ -أيضا- الفارق الكبير بين نسبة المركز الثاني، والمركز الثالث، وذلك في الديوانين الأول، والثاني، إذ إن الفارق بينهما في الديوان الأول تصل إلى ١٢.٨٪ وتصل في الديوان الثاني إلى ٣٣.٤٪، كما يلاحظ أيضا اختفاء كل من "المتقارب" و"الكامل" من هذا الديوان على الرغم من احتلالهما معًا نسبة ١٠.٤٪ من مساحة الإبداع في الديوان الأول.



أما الديوان الثالث: "الصراخ في الأبار السديمة" وقد صدر عام ١٩٧٣ فيشتمل على (٢٨) قصيدة، وفيه يظل بحر "الرجز" محتفظاً بالصداقة بعدد قصائد (١٦) قصيدة وذلك بنسبة ٥٧.١٪، كما يظل "المتدارك" في المرتبة الثانية وذلك بعدد قصائد (٩) وذلك بنسبة ٣٢.١٪، ويلاحظ معاودة الرجز في الصعود مرة ثانية، واتساع الفارق بينه وبين المتدارك، مرة ثانية، ثم يأتي "الرمز" في المرتبة الثالثة بقصيدتين بنسبة ٧.١٪ وفي هذا الديوان الثالث - يعاود المتقارب مرة أخرى وذلك بقصيدة يتيمة وذلك بنسبة ٣.٦٪، وظل "الكامل" مختلفاً من تغيمات هذا الديوان.

أما الديوان الرابع: "أجراس المساء" الذي صدر في عام ١٩٧٥ بعدد قصائد (٢٦) ففيه أيضاً يظل "الرجز" محتلاً الصداقة، وتعددت قصائده في الديوان حتى وصلت إلى (١٢) قصيدة، وذلك بنسبة ٤٦.١٪، ويلاحظ، أنه على الرغم من احتلاله الصداقة فإنه يمثل من حيث النسبة - أقل نسبة خلال الدواوين السابقة، ثم يأتي "المتدارك" - أيضاً - في المركز الثاني بقصائده "الست" وذلك بنسبة ٢٣.٥٪، ويلاحظ - أيضاً - الفارق الكبير بين المركز الأول "الرجز" والمركز الثاني "المتدارك"، ثم يأتي "المتقارب" في المرتبة الثالثة بقصائد (٤) وذلك بنسبة ١٥.٤٪، ثم يحتل "الكامل" المركز الرابع بقصيدتين بنسبة ٧.٧٪ ثم يأتي "الرمز" بقصيدة واحدة، بنسبة ٣.٨٪، ويلاحظ في هذا الديوان ظهور وزن جديد وهو الوافر في صورته المجزوءة وهو ظهور على استحياء شديد، فقد جاءت قصيدة واحدة على هذا الوزن وذلك بنسبة ٣.٨٪.

أما الديوان الخامس: "تأملات في المدن الحجرية"، الذي صدر في عام ١٩٧٩ فوصلت قصائده إلى (١٩) قصيدة، وهذا الديوان يمثل تحولا كبيرا في طبيعة التغيمات لدى الشاعر، فلأول مرة، عبر دواوين الشاعر يتنازل "الرجز" عن مكان الصداقة، ليحتل مرتبة

متأخرة نسبيًا، وفي هذا الديوان يتنازع كل من "المتدارك" -صاحب المرتبة الثانية ذاتها "والمتقارب" على الصدارة، لكل واحد منهما عدد (٦) قصائد، وذلك بنسبة ٢١.٦٪، ثم يأتي بعدهما "الرجز" بعدد ثلاث قصائد، بنسبة ١٥.٨٪ مع ملاحظة هيوطه الكبير عما حققه من نسبة كبيرة في الدواوين السابقة، ثم يحتل "الكامل" المركز الثالث وذلك بقصيدتين بنسبة ١٠.٦٪، ويأتي "الرمل" في آخر القائمة بقصيدة واحدة، بنسبة ٥.٣٪، لأول مرة تظهر قصيدة نثرية للشاعر وذلك تحت عنوان "رسالة إلى الحزن"، بنسبة ٥.٣٪.

أما الديوان السادس: "البحر موعداً" الذي صدر عام ١٩٨٢، فيشتمل على (٢٢) قصيدة، وفيه يتفرد "المتقارب" وحده بالصدارة وذلك من خلال (٧) قصائد وذلك بنسبة ٣١.٨٪، ويأتي "الكامل" لأول مرة في مرتبة متقدمة -المركز الثاني- وذلك بخمس قصائد بنسبة ٢٢.٧٪ ويتفوق "المتدارك" لأول مرة إلى المركز الثالث وذلك بأربع قصائد ونسبته ١٨.٢٪، ويواصل "الرجز" تفوقه فيحتل المركز الرابع من خلال قصيدتين، بنسبة ٩.١٪ وأخيراً "الرمل" -كالعادة- بقصيدة واحدة بنسبة ٤.٥٪. ويلاحظ أيضاً في هذا الديوان وجود قصيدتين من قصائد النثر هما "النهر وملائكة الأحزان"، "زمن التعاسة"، إضافة إلى قصيدة مترجمة من الشعر الأمريكي للشاعر فيليب ليفين تحت عنوان "الرماد".

أما الديوان السابع: "مرايا النهار البعيد" الصادر في عام ١٩٨٧ ويضم (١٥) قصيدة ففيه يسترد "المتدارك" مكان الصدارة وذلك من خلال (١٠) قصائد بنسبة ٦٦.٧٪، ويتنازع كل من "المتقارب" و"الرجز" المرتبة الثانية بقصيدتين لكل واحد منهما وذلك بنسبة ١٢.٣٪ لكل بحر منهما وكالعادة يأتي "الرمل" في ذيل القائمة بقصيدة واحدة بنسبة ٦.٧٪ ويلاحظ اختفاء "الكامل" تماماً.

أما الديوان الثامن: "رماد الأسئلة الخضراء" الصادر في عام ١٩٩٠ فيضم (١٦) قصيدة، وفيه يواصل "المتدارك" احتفاظه بالمركز الأول وذلك من خلال (٩) قصائد بنسبة ٥٦.٣٪، ثم يأتي "المتقارب" في المركز الثاني وذلك بخمس قصائد بنسبة ٣١.٣٪، ويأتي كل من "الرجز" و"الرمل" في المرتبة الأخيرة بقصيدة لكل واحد منهما، وذلك بنسبة ٦.٣٪ لكل واحد منهما مع ملاحظة اختفاء "الكامل" للمرة الثانية على التوالي.

أما الديوان التاسع: "رقصات نيلية" وقد صدر عام ١٩٩٣ فيضم الديوان (١٥) قصيدة، يواصل "المتدارك" تقدمه وذلك من خلال (٦) قصائد بنسبة ٤٠٪ ثم يعود "الكامل" بقوة فيحتل المركز الثاني بأربع قصائد، بنسبة ٢٦.٧٪ وهي أعلى نسبة يحققها في كل دواوين الشاعر، ثم يأتي "المتقارب" في المركز الثالث من خلال قصيدتين محققاً نسبة ١٣.٣٪ ثم يأتي "الرجز" من خلال قصيدة واحدة بنسبة ٦.٧٪، ويظهر لأول مرة "الخفيف" من خلال قصيدة واحدة، وله نسبة ٦.٧٪، ويلاحظ وجود قصيدة واحدة بها تداخل وزني وهي "أوقات صحراوية" وتضم مقاطع أربعة خصص لأول "المتقارب" وانفرد "الكامل" بالمقطعين الثاني، والثالث، واكتفى "الخفيف" بالمقطع الرابع.

أما الديوان العاشر "وردة الفصول الأخيرة" وقد صدر عام ١٩٩٧، فيضم الديوان (١٢) قصيدة، وفيه يواصل "المتدارك" تقدمه وذلك من خلال (٧) قصائد بنسبة ٥٨.٣٪ ثم يأتي "الكامل" في المركز الثاني بثلاث قصائد بنسبة تصل إلى ٢٥٪، أما "المتقارب" و"الرمل" فشارك كل واحد منهما بقصيدة واحدة بنسبة ٨.٣٪ لكل وزن منهما، ويلاحظ غياب الرجز - لأول مرة - من أوزان الديوان.

ويمكننا قراءة الجدول السابق بطريقة أخرى، على النحو التالي :-  
الرجز:

بدأ الرجز متصديراً الناحية الإيقاعية لدى الشاعر، وذلك خلال الدواوين الأربعة الأولى، ثم يبدأ في الخفوت والهبوط، بدءاً من الديوان الخامس، فلالاً مرةً يتنازل الرجز عن مكان الصدارة، ويستمر في الهبوط المتواصل، حتى يسجل في الديوان الثامن أدنى معدل له في مجمل قصائد الشاعر، محققاً نسبة ٦.٣ / ليحتل بها المركز الثالث، أما الديوان قبل الأخير، فقد نذيل الرجز قائمة الأوزان، ثم يختفي تماماً في الديوان الأخير، وعلى هذا فكانت حركة الرجز - بعد احتلاله القمة لفترة طويلة - في الهبوط المستمر ثم الاختفاء.

#### المتدارك:

ظل المتدارك محتفظاً بالمركز الثاني، وذلك خلال الدواوين الأربعة الأولى، ومع الديوان الخامس يصعد لمكان الصدارة يراحمه فيها المتقارب، ثم يهبط - مرةً أخرى للمركز الثالث، وذلك في الديوان السادس، ثم يعاود الصعود في الدواوين التالية، ليحتل أعلى نسبة له في ديوان (مرايا...) ٦٦.٧٪، ويمكن القول إن حركة المتدارك - بعد ثباتها في المركز الثاني في الدواوين الأربعة الأولى - حركة متذبذبة صعوداً وهبوطاً، مع ملاحظة حضور المتدارك الدائم في كل دواوين الشاعر.

#### المتقارب:

شهد المتقارب تذبذباً واضحاً، فبدأت رحلته في المركز الثالث - في الديوان الأول ثم اختفى في الديوان الثاني، ثم عوداً هامشية في الديوان الثالث محتلاً بها الأخير، ثم يتقدم خطوة في الديوان الرابع، ليصعد بقوة في الديوان الخامس ليحتل المركز الأول

مشاركًا فيه المتدارك، ثم يتغرد بالمركز الأول في الديوان السادس. ثم يبدأ في التراجع مرة أخرى. ليحتل المركز الثالث في الديوان قبل الأخير.

يلاحظ حضور المتقارب الدائم في قائمة الأوزان المستعملة باستثناء الديوان الثاني

#### الكامل:

بدأ الكامل رحلته. محتلا المركز الخامس والأخير. وذلك في الديوان الأول. ثم يختفي في الديوانين الثاني، والثالث، ليعود مرة أخرى في الديوان الرابع. محتلا المركز الرابع. ثم يغفر للمركز الثالث في الديوان الخامس. ثم قفزة أخرى في الديوان السادس ليحتل بها المركز الثاني ثم يعاود الاختفاء في الديوانين السابع، والثامن. ليعود بقوة في الديوانين الأخيرين. محققًا المركز الثاني. وعلى هذا فقد شهد الكامل تذبذبًا واضحًا حضورًا، وغيابًا صغويًا وهبوطًا.

#### الرمل

اكتفى الرمل بالمشاركة الإيقاعية فقط، فلم يحرز هذا الوزن أي مكان متقدم في إنتاج الشاعر. ويعدّ المركز الثالث. أفضل مكان حققه الرمل. وكان ذلك في الديوانين الثاني، والثالث. وظل حاضراً في أوزان الشاعر على امتداد رحلته الإيقاعية فلم يغيب إلا في الديوان قبل الأخير فقط.

#### الخفيف، وهجوه، الوافر:

لم يحقق أية نسبة في إبداع الشاعر. إذ وردت قصيدة واحدة لكل بحر منهما، وذلك بنسبة ٥.٠٪ تقريبًا.

وبالنظر إلى الجدول الذي يضم مجمل شعر أبي سنة ودواوينه. يتبين أن مجمل قصائد الشاعر حوالي ٢٢٢ قصيدة، جاءت على النحو التالي:

٧٧	قصيدة	رجز	٢٤.٧٪
٧٦	*	متدارك	٢٤.٢٪
٣٢	*	متقارب	١٤.٤٪
١٧	*	كامل	٧.٦٪
١٣	*	رمل	٥.٨٪
١	*	مجزوء الوافر	-٥٪
١	*	الخفيف	-٥٪

إضافة إلى قصائد: النثر، وقصيدة المقاطع "مختلطة الأوزان" والقصيدة المترجمة

ومن خلال هذا الإحصاء يمكن لنا ملاحظة الآتي:

١- يعد "الرجز" أكثر البحور الشعرية استخداماً لدى الشاعر، إذ إنه يحتل وحده أكثر من ثلث الإبداع الشعري لدى الشاعر<sup>(١)</sup>.

٢- يستوعب "الرجز" و"المتدارك" و"المتقارب" أكثر من ثلاثة أرباع الإبداع الشعري لدى الشاعر، فكانت نسبتهم مجتمعة نحو ٨٢.٢٪ مع ملاحظة خلو "المتقارب" من ديوان "حديقة الشتاء"، و"الرجز" من ديوانه الأخير أما "المتدارك" فله الحضور الدائم في كل دواوينه الشعرية.

٣- ظل "الرجز" يحتل المكانة الأولى حتى الديوان الخامس، وبدأ في التراجع إلى أن احتل المرتبة الأخيرة في الديوان قبل الأخير، ثم اختفى تماماً، وصعد "المتدارك" ليحتل المرتبة

(١) يعد "الرجز" من أكثر البحور الشعرية استخداماً لدى الشعراء المعاصرين، وهي نتيجة توصل إليها الكثير من النقاد، مثل: د. محمود السبعان، أوزان الشعر الحر وفوائده ص ٦٧ وكذلك محمد بسيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص ٨٨ وما بعدها، ورجاء النقاش، مقدمة ديوان مدونة بلا قلب لعبد المعطي حجازي ص ٨٨ وكذلك د. علي يونس اللقّ الأديبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص ١١١، ١٢٦، والشعر العربي الحديث ص مصرية ترجمة، د. شقرع السيد، د. سعد مصالوح، ص ٢٢٢



الخافت سوى الوافر O///O//، والمنقارب O/O//، فبالنسبة للوافر لم تأت إلا قصيدة واحدة في شعره كله أما المنقارب وهو من البحور ذات النغم فنسبته في شعره قليلة إذ لا تتجاوز ١٥٪.

ويلاحظ أن أبنا سنه يؤثر استعمال "الرجز" عن غيره من البحور الشعرية، لأن "الرجز" يتمتع بإمكانية واسعة في تنويع التفعيلة المستخدمة وفي ذلك قول ابن برى (ت ٢٨٢هـ): "وللعرب تصرف واتساع في الرجز لكثرة في كلامهم في مواطن الحرب ومقامات الفخر والملاحاة"<sup>(١)</sup> وأكد ذلك الزجاج (ت ٣١١ هـ) في قوله: "الرجز يسهل في السمع ويقوم في النفس، ولذلك جاز أن يقع فيه النهك والجزء والشرط"<sup>(٢)</sup>، كما أن بحر الرجز يتميز ببساطة الإيقاع وخفوت النغم وهو ما يقربه إلى دائرة النثر والحياة اليومية<sup>(٣)</sup> وهذا ما جعل الشاعر يؤثره على غيره من البحور الشعرية الأخرى. وأرى أن الرجز إذا شاع استخدامه في العصر الحديث بفضل طبيعة تفعيلته ذات الإيقاع السريع في اتئاد، لا يبلغ لهاث المتدارك، ولا اتئاد الكامل مثلاً. وهو وزن يلبي التعبير عن نفسية هذا العصر اللاهث الشارد الحيران.

كما يلاحظ اقتران تراجع نغمة بحر الرجز مع ارتفاع وتقدم نسبة المتدارك وكذلك ارتفاع نسبة الكامل، ويعود ذلك لتقارب التفاعيل في كل منها، فالرجز (مستفعلن) O/O// O// O//، وهي تكاد تقترب من تفعيلة المتدارك O// O//، لا يفتقران إلا في زيادة سبب خفيف في مقدمة التفعيلة، بينما أكثر حركات التفعيلة تنتميان إلى صورة واحدة

(١) النمايني، العيون الغامرة على خبايا الرمزية تحقيق الحسني حسن عبد الله ص ١٨٩

(٢) نفس المصدر السابق، ص. ٢٠

(٣) انظر الحسني حسن عبد الله، عتق سكون النار ص ١٢، رجاء النقاش مقدمة ديوان مدينة بلا قلب لجازي ص ٨٨ سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة الآداب إبريل ١٩٥٩





فعلان... فعلان... فاعلن... فاعلن... مثال ذلك قصيدة "غانية في معنى" (١) يقول فيها:

- |                                       |                              |
|---------------------------------------|------------------------------|
| (فَعَّلَنَ . فَعَّلَتْ . فاعِلَتْنِ ) | ذَكَرْتُ امْرَأَةً غَائِبَةً |
| (فَعَّلَنَ . فاعِلَتْنِ )             | كَاسَ شَارِعَةً              |
| فَاعِلَانِ                            | وَسَحَابٍ                    |
| (فَعَّلَنَ . فَعَّلَتْ . فاعِلَتْنِ ) | رَجُلًا فِي رَأْيَةٍ         |
| فَاعِلَتْنِ                           | مُعْتَمَةٍ .....             |
| فَاعِلَانِ                            | يَكْتَابُ .....              |

معلن\* وكذلك فاعلن\* في السطور (٦.٣.٢) وما حدث في "التدارك". قد حدث أيضًا في "الرجز" و"المنقارب" و"الرمل".

...// مفعول ...// فعل ...// مستفعلن ...// (٢) ، وغيرها من الأوزان.

(\*) لو أجا الشاعر إلى تسكين (غائبة، فارغة، معتمدة) لاستقام الوزن على التقاعيل المعهودة، ولكن الكلمات وردت غير مائلة بالذيون.

(٢) اعترضت نازلة الملاكمة على مجيء مستقفلين في ضرب الرجز بحجة أن الآن تمسح للشعانة وقعة، إضافة أنه لا يقع في الشعر العربي قط، انظر، قصيدة الشعر، ص ١٢٨، وقد رد عليها "الذويهي" قائلا بأن العرب اجازوا التمثيل (إضافة ساكن على ما احرم) في مجموع "و" والواو معا، سألوا ذلك فمن الممكن عندهم تبديل مدخلين وهي فريضة في مستقفل، قصيدة الشعر الجديد، ص ٩٦، والواو بها.

الإيقاع ← → شعر الحانة

ويتضح من ذلك أن الشاعر لا يتوقف عند الصور المستخدمة للضرب بشكله التام إنما يتعداها إلى الصور الممكنة عروضيًا في الوزن المستخدم. ويلاحظ أن التغييرات الكثيرة التي أدخلها الشاعر في صور الضرب تعطي طبيعة خاصة للإيقاع. تختلف عن طبيعة الإيقاعات المعهودة في القصيدة، كما أنها ترتبط ارتباطًا كبيرًا بالمعنى. وبالحالة النفسية والشعورية لدى الشاعر ويتضح ذلك من خلال قصيدة "رؤيا شهيد" (١).

يقول أبو سنة:

فاعلات /-//	كان توقيت الغروب
فاعلات /-//	يلتقي في لحظة العشق بتوقيت الشروق
فعلتان -//	والأطباء يجيئون يروحون يذيعون
فاعلات /-//	أن هذا الداء في القلب وأن البأس حل والسماء
فاعلات /-//	تكفل العدل وتعطي ما يدوم
فاعلات /-//	صوت بوم
فاعلات /-//	يملا الأفق وتنهار الغيوم
فاعلات /-//	من عيون كان يخفيها عن الحلم الظلام
فاعلات /-//	كنت تبكين وكانوا يرقصون
فاعلات /-//	كنت تبكين على النيل ويبكيك الغرات

نلاحظ ثبات التفعيلة الأخيرة واستقرارها، هذا "الاستقرار" يوضحه أيضا استقرار الملامح والرؤية لدى الشاعر، فهو يعكس لنا صورة للجو العام قبيل الحرب، فلا مجال للاختلاط

(١) ثلاث في المدن الحورية، ص ٧٥.

عليه، إنما الرؤى واضحة، ومحددة المعالم وعلى التقيض من ذلك كان اختلاف صور الضرب في الأبيات التالية التي تصور اختلاف الرؤى لدى الشاعر، فيقول في القصيدة نفسها:

قلبي... إننا في أول الحب وفي يوم الفراق	فاعلات 00//0/
وأمحيتني نظرة أخرى فأني	فاعلاتن 0/0//0/
أرحل الآن وأنسي	فاعلاتن 0/0//0/
اسمي المكتوب في صدر الصحف	فاعلن 0//0/
والتماثيل التي سوف تقام	فاعلن 0//0/
في الميادين الكبيرة	فاعلاتن 0/0//0/
والأناشيد الصغيرة	فاعلاتن 0/0//0/
أنا لا أحفل إلا باسمك المكتوب في قلبي (*)	فع 0/
أترك الرقص وأختاب السعادة	فاعلاتن 0/0//0/
لنجوم الأوسمة	فاعلن 0//0/

يلاحظ في الأبيات تغيير صورة الضرب، وعدم ثباتها، وهذا يعكس لنا صورة القلق والحيرة وعدم الاستقرار التي تنتاب الشاعر، فمشاعره، تتأرجح ولا سبيل لها إلى الاستقرار وهو ما عبر عنه بقوله (أول الحب / يوم الفراق) إضافة إلى رحلته، ونسيان اسمه المكتوب في صدر الصحف.

وتكشف لنا المقطوعتان السابقتان عن طبيعة القافية، وارتباطها الوثيق بتفعيل الضرب، فبينما كان للقافية حضور في المقطع الأول - نظراً لتوحد الضرب - كانت القافية مختفية في المقطع الثاني - نظراً لاختلاف تفعيل الضرب من بيت إلى بيت.

(\*) هذا البيت ربما يستر على أنه انزياح لا شعوري من الشاعر عند نهاية الشطر، وليس تفعيلة إيقاع قصد إليها قصداً.

(٤) في قصيدة عندما نكون وحدنا

**وباعنا الذين في قلوبنا.**

نفسل مثلما فراشة في آخر الربيع (مستفعِلن، متفعِلن، مفاعِلن، مفاعِلان)

وكنذك قوله: ونات ليلة تسمعت أميرتي تنهيدة البكاء (متفعّلن، متفعّلن، متفاعِلن،

متفعلن) وهذا التشكيل يقع كثيراً في شعر أبي سنة حتى يصل إلى نسبة ٧٧.٦ من قصائد

وجعلوه من قبيل الظاهرة فيقرر -مثلاً- كمال أبو ديب أن دخول مفاعيلن // -/-/- في سبابة

(١) الخين: حذف الثاني الساكن فتصبح / لـ ـ و ـ حـ // ، انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ٩٩.

(٢) الطي: حذف الرابع الساكن، فتصبح / ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ /، انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ١٧٣.

(١) الخبل هو حين + ملي أي حذف الساكن الثاني + حذف الساكن الرابع فتصبح ٠٠||٠١٠٠|||٠٠. انظر: معجم مصطلحات العروض، ص ٩٨.

(١) قلمي وغزالة الثوب الأزرق، ص ١٩.

(٥) انظر، شكري الطوائسي، مستويات البناء الشعري، عند محمد إبراهيم أبي سنة، ص ٣٩.

(٦) انظر، لويس عوض، دراسات عربية وغربية من ١٩٢١، الحسني حسن عبد الله، مجلة الآداب يونيو ١٩٥٩.

ويكمن القول إنها ظاهرة سببها السهو خلال كتابة القصيدة واندماج الشاعر في حالة البوح الشعوري، وهو ما قد يجعله أحياناً لا يفتن لمثل هذا الخلل الخفي.

وكذلك يأتي بحشو الرجز (متعلن) -////- مثل قوله في قصيدة (امرأة وحيدة) من ديوان تأملات في المدن الحجرية:

امرأة وحيدة

تجلس في حديقة الزمان

تفني من الذاكرة البعيدة

سواحلا ومدناً سعيدة (متفعّلن، متعلن، متفعّلن)

ولو جئنا إلى بحر (المقدّار) نجد أن أبا سنة قد استحدثت تفعيلات عروضية جديدة، وأدخلها حشو المقدّار، ومعلوم أن المقدّار يدخل عليه (الخبن) فعّلن -///- والقطع<sup>(١)</sup> فعّلن -//-. ولكن الشاعر يأتي في داخل الحشو بتفعيلة جديدة هي، فاعل -// - مثل قوله:

باحثة عن ثقب يدخل منه النور لقلبي<sup>(٢)</sup>

(فاعل، فعّلن، فعّلن، فاعل، فعّلن، فاعل، فعّلن)

وكذلك قوله:

تقتلع الأسئلة الخضراء<sup>(٣)</sup> (فاعل، فعّلن، فعّلن، فاعل، فعّلن).

(١) القطع: حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فتصبح - / - / - / - / - (فعّلن) نظراً. معجم مصطلحات

العروض، ص ٢١٢

(٢) مرايا النهار المجد، ص ٥٤

(٣) رماد الأسئلة، ص ١١

واستحداث تفعيلة (فاعل) في حشو المتدارك يكاد يكون ظاهرة في شعر أبي سنة إذ إنه يكثر في قصائد المتدارك كثرة ملحوظة. وينبغي ملاحظة أن كثيراً من النقاد يقبلون (فاعل) في حشو المتدارك، وإن اختلفت رؤاهم حول تفسيرها<sup>(١)</sup>. كما وقع منه في حشو المتدارك (فعلت)<sup>(٢)</sup> /// أربع متحركات. وهذه التفعيلة يرفضها العروضيون القدماء، وذلك لأنها تمثل عننا موسيقياً على الأذن يصعب تقبله وخاصة أنهن أربع حركات متتاليات إضافة إلى المتحرك الأول من التفعيلة التالية لها فيصبح السطر الشعري يحتوي على خمس متحركات متواليات، مثال ذلك قوله:

وتجول في الإنسان إلى أن تصل إلى وطنك.

وتجول في وطنك حتى تصل إلى الله.

(فعلن، فعلن، فعلت، فعلن، فعلت، فعلن)

قلت: وما معنى النار؟

قال: خواء الأشياء من المعنى

أن تصبح شيئاً كالأشياء

يشرى ويباع

أن تنصاع إلى ما لا يدخلك إلى ذاتك<sup>(٣)</sup>

(فعلن، فاعل، فعلن، فعلن، فعلت، فعلن)

(١) ذهبت نازك الملائكة إلى أن فاعل تتساوى زمنياً مع تفعيلة الفيب فعلن فكلاهما يتكون من أربعة أجزاء ثلاثة متحركات وساكناً واحداً، إما الفرق بينهما في المواضع فقط / راجع فضاء الشعر العربي ص ١٣٢، وذهب عز الدين إسماعيل إلى أن فاعل تتداخل مع فعلن أي يمكن الانتقال من فعلن إلى فاعل ثم العودة/ الشعر العربي المعاصر ص ١٠٦. وأقول إن حدوث (فاعل) في حشو المتدارك أمر كثير الحدوث بحكم أن أصل (فعلن) هي فاعلن من ناحية ومن ناحية أخرى فهي ضرب من الشرود أو الدنو الطبيعي للشعور خلال التدفق الشعوري لدى الشاعر، وكما يطرأ في لحظة الشعر الدلالي قد يطرأ في المرسل والتقليدي الملتزم (٢) هو اسم أطلقه د. محمود السبعان، انظر الشعر الحر وقولوه، ص ٦٩ (٣) البحر موعنا، ص ٩٨.

أو قوله:

الكل يطيل النظر لساعته

( فعلن، فعلن، فاعل، فعلن، فعلن )

عقوا إن الزمن يثر (١)

( فعلن، فعلن، فعلت )

كما أدخل أبو سنه (فعولن، فعول) في حشو المتدارك مثل قوله:

ما عاد لي أن أقول

الذي لم أقله

وكانت أمامي النجوم مزعجرة (٢)

(فعولن، فعولن، فعول، فعول، فعول).

لم يستعمل أبو سنه تفعيلات جديدة في حشو بحري الرجز، والمتدارك فقط كما سبقنا الإشارة، إنما استعملها في حشو المتقارب، والرمز، والكمال كذلك. وعلى هذا يمكن القول إن الشاعر استغل كل التنويعات الموسيقية التي يجيزها العروض العربي القديم، بل تعدى ذلك إلى تشكيلات وزنية جديدة لم تغفل بها كتب العروض القديم، كما في (فاعل) و(فعلت) متحركة، في هذا يعلن سرده -المحدود- على القوالب التقليدية القديمة، ولم يتعامل مع الوزن الشعري على أنه نظام ثابت وقانون لا ينبغي المساس به إنما يتعامل معه على أساس من الحس الموسيقي الذي يتجاوب مع مشاعره وأحاسيسه الداخلية.

(١) قلبى وغزالة الثوب الأزرق، ص ١٢

(٢) البحر موعظنا، ص ٢٨



حاول محمد إبراهيم أبو سنة التجديد في الجانب الموسيقي والعروضي - إضافة إلى النقاط السابقة - فلجأ إلى إدخال أوزان شعرية بعضها ببعض.

ويمكن أن نطلق عليه "التعدد الوزني"<sup>(١)</sup>، أي أن القصيدة الواحدة تحتوي على بحرين أو وزنين من أوزان العروض الخليلي، والمثال في شعرائي سنة يلحظ تداخل الأوزان التالية

(١) تداخل الرمل والوافر مع الكامل.

(٢) تداخل مجزوء الخفيف مع المتدارك.

(٣) تداخل المتدارك مع الخفيف.

(٤) تداخل المتقارب مع المتدارك.

وهذه القصائد التي بها تعدد وزني لا تشكل ظاهرة عند أبي سنة إذ إنها لا تصل إلى

٢٪ من مجمل شعره ويمكن دراستها كالتالي:

**أولاً: تداخل الرمل والوافر مع الكامل :-**

في قصيدة "في وجه غريبان الحدود"<sup>(٢)</sup>، يظهر كل من الوافر، والرمل إضافة إلى

التفعيلة الأساسية للقصيدة (متفاعلاتن) التي تشير إلى بحر الكامل.

فتبلغ مساحة "الوافر" سطرين في آخر المقطع الأول:

(١) ذهب البلاغي في إعجاز القرآن إلى أن ما اختلف وزنه ليس بشعر / الإعجاز ص ٥٤، وهذا السكاكي من عمدائنا الذين اختلفوا في ذلك، المرزباني جوت قال " ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً الشعراء أبعد من ذلك مراداً وأحر مثلاً " الموشح ص ٣٢٩ ولم يكن محمد إبراهيم أبو سنة أول من حاول الخلط والتداخل بين الأوزان الشعرية في العصر الحديث، فقد سبقه رفاعة الطهطاوي الذي استخدم مطلع البسيط ومجزوء الرجز في إحدى قصائده، انظر، د. أحمد مهكل، موجز الأدب الحديث في مصر، ص ٢٢، وكذلك، د. محمد نجيب التلاوي نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي ص ٢٩. كما سبقه أحمد زكي أبو شادي في قصيدته " الفئان " ديوان الشفق الباكي وقد مزج فيها بين المتقارب والمجتزأ، والبسيط، وكذلك كانت تجربة خليل شبيب في قصيدته " الشراع " المنشورة بمجلة أبولو ١٩٢٢، وقد استعمل فيها الشاعر ثمانية بحور عروضية، ثم كرر شبيب التجربة وذلك في قصيدته، الحديقة المونة و القصر البالي المنشورة بالرسالة ١٩٢٣ واستعمل فيها ثلاثة عشر بحراً.

(٢) ديوان أجراس المساء، ص ١٩.

متى تهب الشهيد حياته  
والأرض صاحبها وللغازي الهوان  
بينما تبلغ مساحة "الرمل" نحو تسعة أبيات وذلك في المقطع الثاني من قوله:  
غير أن اليأس يزوي وبموت  
إلى قوله:  
كل حبات بلادي ستعود  
ثم تغطي مساحة "الكامل" بتفعيلتها باقي القصيدة.

### تالياً: ندخل مجزوء الخفيف مع المتدارك :-

ويظهر ذلك في قصيدة "تأملات في المدن الحجرية"<sup>(١)</sup>. فالقصيدة على وزن المتدارك في صورته الخفيف (فعلن/فعلن) ولكن يظهر بيتان في القصيدة من مجزوء الخفيف، وهما للحلاج (ت ٣٥٩ هـ)<sup>(٢)</sup>:

نظري بدء علي  
ويح قلبي وماجني  
يا معين الضنى علي  
أعني على الضنى<sup>(٣)</sup>

(فعلن، فعلن، فعلن)  
(فعلن، فعلن، فعلن)  
(فعلن، فعلن، فعلن)  
(فعلن، فعلن، فعلن)

(١) ديوان تأملات في المدن الحجرية، ص ١٢٧.

(٢) ويمكن النظر إلى بيتي الحلاج من الزاوية الأتية:

نظري بدء علي  
فعلن فعلن فعلن  
يا معين الضنى علي (م)  
فعلن فعلن فعلن  
أعني على الضنى  
فعلن فعلن فعلن

وبذلك ندرك أن مجزوء الخفيف هو أصل المتدارك تقريباً، وهو ما سيجد لأن الشاعر وتوفقه الإيقاعي أن يضمن البيت داخل قصيدة المتدارك. لعل هذا ضرب من التفسير.

(٣) ديوان الحلاج: تحقيق كامل مصطفى الشبيبي، ص ٦٥.

### ثالثاً: تداخل المتدارك مع الخفيف :-

وهي على النقيض من السابقة، إذ إن المساحة الكبرى للقصيدة تغطيها تفعيلة الخفيف (فاعلاتن، مستفعلة، فاعلاتن)، ولكن تتداخل معها تفعيلة المتدارك (فاعلن) ويأتي هذا في قصيدة "صبية هي الحياة"<sup>(١)</sup> فالقصيدة كلها من الخفيف باستثناء أربعة أسطر وهي:

ولهذي الحياة مقاديرها	(فاعلن، فاعلة، فاعلة، فاعلة)
ومداها	فاعلاتن
الذي تنتهي عنده	(فاعلن، فاعلة، فاعلة)
وهواها	فاعلاتن
قتلتنا بحبها ثم خانت	(فاعلاتن، متفعلة، فاعلاتن)
أوهمتنا بجنة من لظاها	(فاعلاتن، متفعلة، فاعلاتن)

لعل سبب هذا التداخل أن تفعيلة المتدارك يجوز فيها التذييل والترفيل فتتحول إلى فاعلاتن وفاعلاتن، وهو ما يؤدي إلى هذا التداخل المقصود أو غير المقصود وبغير الشعوري

### رابعاً: تداخل المتقارب مع المتدارك :-

وفي هذا تكون المساحة السائدة في القصيدة هي لتفعيلة المتدارك (فاعلن) ولكن يحدث تداخل المتقارب بتفعيلته (فعولن)، وهذا التداخل يتخذ أشكالاً عديدة منها

ها هنا ستسكن روحي	(فاعلن، فعول، فعولن)
ها هنا تقوم مناره	(فاعلن، فعول، فعولن)

(١) نيران ركسات نيلية، ص ٨٦.

ها هنا الإسكندرية لغز<sup>(١)</sup> (فاعلن، فعلن، فعول، فعولن)

وقد تكون القصيدة من المتدارك ولكن ينغرد السطر الشعري -كاملا- بتفعيلة المتقارب مثل قوله:

ولا شيء إلا العيون الفساح  
تسافر في الذاكرة  
الغريب الذي جاء كالظل  
بمضي حاملا خيبة الحب<sup>(٢)</sup>

فعلولن، فعلولن، فعولن، فعول  
فعلول، فعولن، فعو  
بحر المتدارك

وقد يحدث التعدد من المتقارب في عدة أسطر، كما في أشطر "الغريب الذي جاء كالظل"<sup>(٣)</sup>، "الإسكندرية"<sup>(٤)</sup>.

وقد يحدث التعدد في سطور متتالية، كما في قصيدة "المدى ينتحب"<sup>(٥)</sup> وهي من قصائد المقطوعات، فتظهر فيها (فعولن) في (١٢) سطرًا متتابعًا ثم تأتي تفعيلة المتدارك الأساسية، ثم يعود المتقارب في (١٣) سطرًا متتابعًا مرة أخرى، وقد يحدث التعدد بين المتقارب والمتدارك في سطور متفرقة في ثنايا القصيدة، ولكن وفق نظام معين مثل قصيدة "أنت قلبي اهتدى"<sup>(٦)</sup> فقد جاءت القصيدة على النحو التالي:

فاعلن	سطران
فعولن	ستة عشر سطرًا
فاعلن	خمس أسطر

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٣٨.  
(٢) المصدر السابق، ص ١٠.  
(٣) المصدر السابق، ص ٧.  
(٤) المصدر السابق، ص ٣١.  
(٥) المصدر السابق، ص ١٩.  
(٦) رمة الأسئلة الخضراء، ص ٨٠.

فاعِلن  
خمسَة أسطر  
فاعِلن  
ستَة وعشرون سطرًا

فيلاحظ أن عدد سطور "فاعِلن" المتدارك يغطي المساحة الأكبر في القصيدة، فقد بلغت سطورها نحو (٢٣) وجاء المتقارب في (٢١) سطرًا.

ومن خلال القصائد التي يحدث بها التعدد الوزني يمكننا ملاحظة الآتي:

١- إن تداخل التفاعيل فيما بينهما في داخل السطر الشعري، يحدث دون إشارة أو تنبيه أو شكل أو علامة من الشاعر، نكتنا من ملاحظة انتقاله من وزن إلى وزن آخر إما يكون انتقاله وتداخل تفعيلاته، بشكل مفاجئ، ومتصل دونما فواصل كتابية أو حتى خطية.

٢- يسهم الوزن الجديد في بناء النص الشعري بنية أساسية لا يمكن إغفالها أو انتزاعها منه، فهي لحمه منه.

٣- ينتمي كل بحر شعري من البحرين المتداخلين إلى خصائص تركيبية ولغوية، وبغاية للبحر الآخر، مثال ذلك، القصيدة السابقة "ليت قلبي اهتدى" يبدأ الشاعر بسطرين على وزن (فاعِلن) يمثلان أمنيات الشاعر، ويبدأ كل سطر منهما بأداة التمني

ليت لي عين صقر

ليت قلبي اهتدى

وما إن ينتهي الشاعر من أمنياته، ويبدأ في تعليل تلك الأمنيات، ويسطرها، حتى يبدأ بحر المتقارب بتفعيلته (فعولن) وحالما يعود التمني ثانية نجد أنفسنا أمام (فاعِلن) مرة ثانية، فإذا ما انتهى التمني تعود ثانية (فعولن)، وفي نهاية القصيدة تظهر فاعِلن وتستمر

حتى النهاية، حيث إنها تحتل المساحة الكبيرة في القصيدة. وفي تلك الأبيات تظهر  
الأمنيات، ولكن بشكل غير مباشر مثل مطلع القصيدة:

- هناك بعض القصائد لأبي سنة يمكن أن نطلق عليها الخلط الوزني، أو المزج  
بين البحور ويمثل ذلك قصائد "النهر وملائكة الأحزان" (١)، "زمان  
التعاسة" (٢)، "أوقات صحراوية" (٣) إضافة إلى قصيدة "رسالة إلى  
الحنن" (٤) وهي شعر منثور، وقصيدة "الرماد" (٥) وهي قصيدة مترجمة

- فاما القصيدة الأولى "النهر وملائكة الأحزان" تتمازج فيها تفعيلتا المتقارب  
والمقدار (فعولن، مع فاعلن، أو فعلن) على امتداد القصيدة، مع الارتفاع  
النسبي المحدود للمتدارك، ومع ذلك لا يمكننا أن ننسبها للمتدارك لانتساع رقعة  
تفعيلة المتقارب، إذ إن التفعيلتين متداخلتان إلى حد كبير، وكثيراً ما يحدث  
بينهما التبادل في السطر الشعري الواحد مثل قوله:

لست سطحاً من الموج لا ولا أنت فضة (فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن)

إشأ أنت مهجة الأرض سالت، ودهر

(فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن، فعولن)

من الهناعات والتعاسة والشوق

(فعول، فعُلن، فعول، فاعل، فعُلن)

(١) البحر موعنا، ص ٢١.  
(٢) البحر موعنا، ص ٨٩.  
(٣) رقعات نيلية، ص ٥٨.  
(٤) تمللات في المدن الحجرية، ص ٤٩.  
(٥) البحر موعنا، ص ١١٩.

فكما أن القصيدة تصور دلاليًا لحظات التناقض التي وصل إليها الشاعر، واختلطت عليه الأمور، فاختلطت عليه الهناءات بالتعاسة، فهي تصور لحظة فقدان الثقة بالنفس اضطراب الشاعر، وهتزاز الأحاسيس وضبابية الرؤى. ولهذا عمد الشاعر إلى الخلط الوزني ليوضح لنا- إيقاعيًا- حالته الداخلية غير المستقرة، وهو أيضا ما يبرزه لنا التناقض في عنوان القصيدة (ملانكة / الأحرار).

• أما قصيدة "زمان التعاسة"<sup>(١)</sup> فيتمازج فيها المتدارك (فاعلن أو فعلن مع

الخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مع المتقارب فعولن) فيقول في مطلعها

حالك كالمرآيا التي تعكس (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)

الليل حالك يا زمان التعاسة (فاعلن، فعولن، فعولن، فعولن)

كل ما فيك كاذب ومهين (فاعلتن، متفع لن، فعولن)<sup>(٢)</sup>

وممعن في الخساسة (متفع لن، فاعلاتن)

خاب سعي العشاق فيك وخابت (فاعلتن، مستفع لن، فعولن)

نبوءاتنا والأمانى المداسه (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن)

والقصيدة -ربما- تقرأ من عنوانها "زمان التعاسة"، فهي صورة قائمة ومظلمة لهذا

الزمن. وما آل إليه الشاعر الذي فقد الأمل في الإصلاح، وإحداث التغيير، ولذا جاءت

صرخته في تلك القصيدة تعبر عن اليأس والاضطراب وعدم الاستقرار، وهو أيضا ما عبر عنه

(١) البحر موعدها، ص ٨٩.  
(٢) ويمكن أن يقرأ على هذا النحو:  
كل ما فيك كاذب ومهين  
فاعلن فاعلن فعولن

دلالياً وإيقاعياً من خلال اضطراب الوزن وعدم استقراره على تفعيلية واحدة، كما كان يفعل في قصائده الأخرى.

- أما القصيدة الثالثة التي يحدث بها تمازج وزني، هي قصيدة (أوقات صحراوية)<sup>(١)</sup> وهي قصيدة تنتمي إلى نظام المقطوعات الشعرية فهي أربعة مقاطع، ينتمي المقطع الأول إلى بحر الخقارب (فعولن) وعدد الأسطر الشعرية فيه (١٩) سطرًا، وينتمي المقطع الثاني والثالث إلى بحر الكامل (متفاعلن) بعدد أسطر (٥٠) سطرًا أما المقطع الرابع والأخير فينسب إلى بحر الخفيف (فاعلاتن، مستفع لن، فاعلاتن) وعدد أسطره (٢٣) سطرًا.

## ٢ - التدوير<sup>(٢)</sup> :

للتدوير معنيان، أولهما، خاص بالشعر العمودي، والآخر خاص بالشكل الجديد (الشعر الحر) أما التدوير بالمعنى الأول فهو أن يتصل الشطران ويندمجا، فإذا أردنا أن

(١) رقصات نيلية ص ٥٨.

(٢) التدوير ظاهرة قديمة وجدت لدى أبي العلاء المعري، وفي العصر الحاضر صار التدوير ملمحاً من ملامح التجديد بل وصل الأمر إلى وجود قصائد كاملة تقوم على التدوير من بدايتها حتى انتهائها، فالتدوير واقع في معاصر وله أساليب المتبعة بالتجربة الشعرية للشاعر، وقد اختلف النقد حول مشروعية وجود التدوير في الشعر الجديد فذهبت نواك الملائكة إلى معارضة وجود التدوير في الشعر الحر، وذلك لأن التدوير ملازم للتسلسل ذات الشطرين، ولأن التدوير إذا وقع في الشعر الحر يعني أن البيت يبدأ بنصف كلمة، وذلك غير مقبول، والشاعر في هذا الشعر لديه حرية زيادة عدد التفاعل، فهو غير مضطر لهذا التدوير، انتظر قصائداً الشعر المعاصر ١١٢ وما بعدها، وقد عارض أيضاً التدوير في الشعر الحر، د. محمود السمان، انظر أوزان الشعر الحر وقوافيه ص ١٢٧ وكذلك د. علي عسري زايد في بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٩٩ وما بعدها.

- وأيد الدكتور محمد التويهي التدوير في الشعر الجديد، وقد عده وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقاع القديم، انظر قضية الشعر الجديد ص ٢٧٥ وما بعدها، كما استحسن، د. عبد العزيز المقالح التدوير بشكل عام وانه مظهر من مظاهر الثورة المستمرة على الرثابة والثورة على الجمود والنمط القديم، انظر النقد الأدبي والحداثة الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، د. علي يونس، ص ٦٧ وما بعدها.
- أما د. عز الدين إسماعيل فذهب إلى وجود "موسيقى الجملة الشعرية" وهي القوة التي تمت بعد ذلك ففسارت تدويراً وهي عنده "بنية موسيقية" أكبر من السطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر، انظر الشعر العربي المعاصر ص ١٠٨ وما بعدها.
- وقد طرح محمد بنيس مصطلح الإدماج بديلاً عن مصطلح التدوير اختار التسمية من ابن رشيق، ومستنداً إلى أن مصطلح التدوير غير متداول لدى القدماء، انظر الشعر العربي الحديث ١٣٠/٣.



## الإيقاع ← شعر الحداثة

نقسم البيت المدور إلى شطرين فإننا نضطر إلى تقسيم الكلمة المشتركة بين الشطرين إلى قسمين يقع كل منهما في أحد الشطرين، الصدر والعجز.

أما المعنى الآخر، فهو يعني في الشكل الجديد (الشعر الحر) اتصال السطر الشعري بالسطر التالي له أو مجموعة السطور التالية اتصالاً عروضياً دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل سطر.

فالتدوير إذن محاولة لإلغاء الوقفات العروضية في نهاية الشطر أو السطر، ودفع التفاعيل العروضية في الانسياب والتدفق، محققة إيقاعاً خاصاً ونغمة مميزة في السطور المدورة.

ومع استخدام التدوير نلاحظ اندفاع الشعراء المعاصرين إلى تكثيف الموسيقى الداخلية من جناس وسجع وغيرهما في محاولة لتعويض ما قد يحدث عن فقدان الإيقاع نتيجة عدم الوقفات العروضية وتذويبها داخل السطر الشعري.

والحق إن واقع الشعرية الطبيعية هو الذي يملئ على الشاعر الموضع التي يكون فيها التدوير، ومن ثم فإن ما نلاحظه على قصائد بعض الحداثيين من استغراق التدوير للقصيدة كلها من البداية حتى النهاية هو محض تكلف، فضلاً عن أنه يناقض طبيعة التدفق الشعري، وتتابع المعاني واستقلالها الجزئي فيما بينها، إضافة إلى إرهاق القارئ المتلقي، بل إرهاق القارئ الملقي للنص.

وعند دراستنا لشعر أبي سنة نلاحظ أنه استعمل التدوير بحرية كبيرة، الأمر الذي جعله يهيمن على أسطر كثيرة في بعض قصائده.

ولكن أبا سنه يستخدم التدوير في دواوينه الأولى، مضيّقاً دائرة استخدامه فتراه يستخدمه في مساحة لا تتجاوز السطرين وكأنه يعتمد إليه لاستكمال التفعيلة حتى لا يحدث خللاً عروضياً في القصيدة، ففي قصيدة ريفيات حزينة يقول (١):

وتحلمين أن يجيء فارس جواده الرياح

(متفعّلن، متفعّلن، متفعّلن، متفعّلن، متفعّلن، متفعّلن)

يملك البلاد والعباد (لن، متفعّلن، متفعّلن، متفعّلن)

يلاحظ أن التدوير هنا جاء استكمالاً لنقص في التفعيلة فقط.

وهذا الشكل البسيط من استخدام التدوير ظل ملازماً للشاعر طوال دواوينه الأولى ولكن بدأ يعمل على اتساع دائرة التدوير مع ديوان "تأملات" وما بعده فأصبح التدوير يستوعب ثلاثة أسطر وربما يزيد مثل قوله: (٢)

وتجمع حولك كل المصابين بالحزن

(فعول، فعول، فعول، فعول، فعول، فعول، ف)

تجمع كل المناادين بالعدل

(عول، فعول، فعول، فعول، فعول، ف)

.. كل الذين يقوصون في الدمع ..

(عولن، فعول، فعول، فعول، فعول، ف)

.. يقتربون السهاد يبيتون فوق المواجه

(عول، فعول، فعول، فعول، فعول، فعول، ف)

(١) ظني وعائلة الثوب الأزرق، ص ١١٦  
(٢) تأملات في المدن الحجرية، ص ٦٣

نحت سماء من الحلم

(عول، فعولن، فعولن، فـ)

يسقط غيث البروق البعيدة

(عول، فعولن، فعولن، فعولن)

فالشاعر هنا يسأل أبا الهول، مستجوباً إياه عن الأقوال التي تتناثر حوله من تجميعه للمصابين وطالبي العدل وغيرهم متسائلاً هل سيجيء الزمان السعيد؟ فالتدوير هنا جاء ليعكس هذه الحالة من المشاعر المتدفقة المناسبة المتسائلة، التي يلائمها الإيقاع المندفع دون الحاجة إلى وجود وقفات يركن إليها المتلقي، فهي مشاعر فياضة تتخطى أية محاولة لإيقافها والحد من اندفاعها.

الشاعر في دواوينه الأخيرة يبدو وقد اكتسب خبرة في استعماله للتدوير بعد أن جاء في دواوينه الأولى بسيطاً فزاه -مثلاً- في قصيدة البحر موعداً، يكرر التدوير عدة مرات وينتهي في كل مرة بقافية موحدة مع القوافي الأخرى الموجودة في نهايات سطور أخرى مدورة، وكان الشاعر لجاً لتقطيع العبارة لتدعيم موسيقى النص. فيقول مثلاً:-

البحر موعداً	(مُثَاعَلَن، مُثَا)
وشاطئنا العواصف	(علن، مُثَاعَلَاتَن)
جازف	(مُثَا)
فقد بعد القريب	(علن، مُثَاعَلَن، م)
ومات من ترجوه	(تُثَاعَلَن، مُثَاع)
واشتد المخالف	(لن، مُثَاعَلَاتَن)
لن يرحم الموج الجبان	(مُثَاعَلَن، مُثَاعَلَن، م)

ولن ينال الأمن خائف<sup>(١)</sup> (تفاعلن، متفاعلاتن)

فالتدوير في النص يحدث ثلاث مرات، في كل مرة تنقسم العبارة إلى أجزاء متساوية الطول (البحر موعداً، شاطئنا العواصف.....) وتحقق التوازي الصوتي بين العبارات إضافة إلى القوافي الموحدة في نهايات الجمل المدورة التي عمقت مشاعر التوتر والقلق والخوف لدى الشاعر. فالعواصف تنتظرنا على الشاطئ المخالف، والخصم قد اشتدت معاندته وخلافه، حدث ذلك حينما افتقدنا الأنيس، فقد بعد القريب، ومات الذي كنا نتنتظره، ولم بعد الخوف والجبن طريق النجاة، ومن هنا كانت الدعوة إلى المجازفة وضرورة الاقتحام.

وأحياناً يحاول أبو سنة تعويض الإيقاع الذي تم تغيبه عن عمد، وذلك بالاهتمام بالموسيقى الداخلية، التي من شأنها إحداث الإيقاع والسيطرة على المتلقي، فمثلاً قوله في قصيدة "لقاء العريش"<sup>(٢)</sup>.

حين يُفك الحصار عن الموج..

(عول، فعولن، فعول، فعولن، ف)

.. حين يُفك الحصار عن الريح

(عول، فعولن، فعول، فعولن، ف)

حين يُفك الحصار عن البيت

(عول، فعولن، فعول، فعولن، ف)

حين يُفك الحصار

(عول، فعولن، فعول)

(١) البحر موعداً، ص ١٣.

(٢) البحر موعداً، ص ٨٠.

القصيد من بحر المتقارب، الشاعر يعلن أن بعودة العريش وتحقق الحرية، أصبحنا وكأننا نملك الكون كله من ماء وهواء وأرض (موج / ريح / بيت) وانزاح عنا ذلك (القيد / الحصار) الذي كيلنا سنوات طووالا. يلاحظ في الأبيات التكرار، وكان دقة الشاعر التعبيرية كانت دفعة واحدة، لا مجال للتوقف، أما التكرار فكان بمثابة التعويض عن الإيقاع المذاب داخل السطور بفضل التدوير.

كما يلاحظ في البيت الأخير توقف الشاعر عن البوح والاكتفاء بالصمت، حتى يعطي للمتلقي مساحة للتخيل واستكمال ما تركه الشاعر، وفي ذلك تحقيق لمشاركة المتلقي في إنتاج النص، كما يعطي الحرية والانطلاقة غير المحدودة للشاعر ومن يشاركه فرجه بلقاء العريش.

وكذلك من أمثلة ذلك الاهتمام بالموسيقى الداخلية تعويضًا عن الإيقاع المخفي بفضل التدوير قوله في قصيدة "لحنان في ليل أزرق" (١).

وتراقصنا

كنا لحنين

وديعين

بعيدين - قريبين

صغيرين

كبيرين - سعيدين

كثيرين - وحيدين

(١) رماد الأسئلة الخطراء، ص ٢٢، انظر تحليلها في الجزئية الخامسة بالتكرار.

### ٣. القافية :-

القافية لغة هي أواخر الأشياء، ومنه قافية بيت الشعر أي آخره.. والقافية من الشعر ما يقفوا البيت، وسميت بالقافية لأن بعضها يتبع أثر البعض<sup>(١)</sup> واختلف العلماء في تعريف القافية. من ذلك قول الأخفش (ت ٢١١ هـ) القافية الكلمة الأخيرة، واحتج بأن قائلا لو قال لك اجمع لي قوافي تصلح مع (كتاب) لأنتيت له (يشباب) و(باب)<sup>(٢)</sup>.

وقال أبو موسى الحامض (ت نحو ٣٠٥ هـ) القافية ما يلزم الشاعر لتكريره في كل بيت من الحروف والحركات.

وقال قطرب (ت ٢٠٦ هـ)، القافية هي حرف الروي.

أما الخليل بن أحمد فله في القافية قولان الأول: أنها الساكنان الآخران من البيت وما بين بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما<sup>(٣)</sup>، والآخر هي ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط<sup>(٤)</sup>. وعلى هذا فالقافية في الشعر من الأركان المهمة في القصيدة، لما لها من إيقاع خاص يسيطر على المتلقي.

وتعد القافية شكلا ولونا من ألوان التكرار الصوتي في خانة البيت الشعري أو السطر الشعري، وهي معاونة للنغمات وأصوات معينة، تختلف عن النغمة والصوت الأساسي في البيت.

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قفو).  
(٢) انظر: القيريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحيى، وفخر الدين قباله، ص ١١٩، والقوافي للتوحي، ص ٦٥.  
(٣) أيد هذا الرأي الكثير من العلماء كإبن جني، انظر لسان (قفو).  
(٤) التوحي، كتاب القوافي تحقيق عوني عبد الرزاق، ص ٦٦ وما بعدها.

وينبغي أن يكون هذا التشابه في الأصوات مع اختلاف المعنى في كل منهما وهو ما طرحه بانفيل<sup>(\*)</sup> في أنه ينبغي أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت، وشديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى<sup>(١)</sup>.

القافية وهي خاتمة البيت تجعل من المتلقي منتظراً توافق الأصوات الأخيرة وما يترتب عليه من إيقاع نغمي، فهي إذن في الشعر العمودي ذات وظيفتين إحداهما إيقاعية نغمية تهدف إلى المتعة الموسيقية، والأخرى دلالية تهدف إلى إتمام المعنى وتوصيله إلى المتلقي، كما أن القافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان الشعر الحر قد تحرر من القافية، فليس معنى هذا أنه ألغاهما كلية أو تماماً إنما اتخذ عدة أشكال ووسائل في قافيته. ولم تعد القافية ضرورية في نهاية السطر الشعري فربما تأتي القافية بعد عدة أسطر، وربما يمازج القوافي في هذه الأسطر، وربما ابتعد الشاعر عن القافية إذا شعر من خلالها أنها قيد تضيق عليه الانطلاق والإبداع.

ولما كان أبو سنة يمثل حركة الشعر الحر، التي ربما تعمل على تخييب القافية فإننا ينبغي عند دراستنا للقافية في شعره التركيز على ناحيتين:-

**الأولى:** دراسة حروف الهجاء الأكثر تردداً في شعره روي السطر الشعري

**والأخرى:** دراسة المقطع الصوتي الأخير في السطر الشعري بصرف النظر عن حروفه

**أما النقطة الأولى:** دراسة حروف الهجاء الأكثر تردداً في الروي، فيوضحه الجدول

الآتي: (وفيه رتبنا الحروف بحسب نسب ورودها):

(\*) بانفل (١٩٤٥)، كاتب وأديب ونقاد إيرلندي.  
(١) لنظر: جون كوين، النظرية الشعرية ص ٢٠٢ وما بعدها، والمعنى نفسه انظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي ص ٩٤.  
(٢) انظر: رومان باكسون قصايا الشعرية، ص ١٦ ومحمد حماسة عبد اللطيف مرجع سابق ص ١٣١.

الحرف	مجموع القصائد	النسبة	صفة الحرف
الراء	٦٢	٢٧.٩	مجهور
الذون	٥٨	٢٦.١	•
الميم	٢٩	١٧.٦	•
اللام	٣٥	١٥.٧	•
الهمزة	٣٤	١٥.٣	(•)
الياء	٢٨	١٢.٦	مجهور
الدال	١٨	٨.١	•
القاف	١٠	٤.٥	مهموس
الكاف	٩	٤	•
القاء	٨	٣.٦	•
العين	٦	٢.٧	مجهور
الياء	٦	٢.٧	•
الفاء	٤	١.٨	مهموس
ح - هـ	٣-٣	١.٣ ١.٣	مهموس، مهموس
س - ج - ألف	١-١-١	٠.٤-٠.٤-٠.٤	مهموس، مجهور، مجهور

(\*) حرف الهمزة: وصفه بعضهم بأنه صوت، لا مهموس، ولا مجهور، انظر: إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص ٩٠ وكذلك أحمد مختار عمر، دراسة الصوت القوي ص ١١٢، ومحمد كمال بشر، علم اللغة العام، ص ١١٢ ووصفه البعض بأنه صوت مهموس، انظر: عبد الصبور شاهين، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث ص ٢٤ ووصف بأنه صوت مجهور، انظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة ص ١٢٥، ومحمد منصف القماني الأصوات ووظيفتها ص ٥٢



من خلال جدول القافية<sup>(١)</sup> يتضح لنا أن أكثر الحروف الهجائية استعمالاً في الروي عند أبي سنة هو حرف (الراء)، فهو الحرف الأكثر هيمنة في نحو (٦٢) قصيدة أي بنسبة ٢٧.٩٪. ويأتي في المرتبة الثانية حرف (النون) إذ يسيطر على نحو ٥٨ قصيدة بنسبة ٢٦.١٪ ويحتل حرف (الميم) المركز الثالث برصيد ٣٩ قصيدة بنسبة ١٧.٦٪. ويأتي بعدها (اللام) في ٣٥ قصيدة بنسبة ١٥.٧٪. وتأتي بعدها (الهمزة) في ٢٤ قصيدة بنسبة ١٥.٣٪. ثم حرف (الباء) في ٢٨ قصيدة ١٢.٦٪ ثم (الدال) في ١٨ قصيدة بنسبة ٨.١٪. ويأتي بعدها (القاف) في ١٠ قصائد ٤.٥٪. ثم (الكاف) في ٩ قصائد ٤٪. ثم حرف (التاء) في ٨ قصائد بنسبة ٣.٦٪. ثم (العين) في ٦ قصائد. ثم (الياء) في ٦ قصائد أيضاً ثم (الفاء) في ٤ قصائد. ثم (الحاء) والهاء) ٣ قصائد لكل حرف منهما. وأخيراً حروف (السين، والجيم، والالف) في قصيدة واحدة لكل حرف بنسبة ٠.٤٪ لكل واحد منهما

ومن خلال هذه الإحصائية يمكن ملاحظة عدة أشياء منها:

(١) إن الأصوات المجهورة<sup>(\*)</sup> أكثر هيمنة على القافية من الأصوات المهموسة<sup>(\*)</sup>

إذ احتلت الأصوات المجهورة نحو عشرة أحرف من بين ثمانية عشر حرفاً هي جملة الحروف المستعملة رويًا في شعري أبي سنة. أي أن نسبة الحروف المجهورة في قافية أبي سنة تزيد على ٥٥٪ من إجمالي عدد الروي المستعمل لديه. ويرجع ذلك إلى أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المهموسة

(١) ينبغي ملاحظة: أنه فيما يتصل بحروف الهجاء ووقوعها رويًا للسطر الشعري عند أبي سنة، نستعمل في دراستها على معدل تكرار الحرف الغالب في القصيدة. بمعنى أن القصيدة الواحدة يظهر فيها أكثر من حرف روي. ولكن قد يبدو من خلال هذه الأحرف أن هناك حرفاً أكثر وضوحاً واستعمالاً من غيره، وقد يتنازع حرفان في السيطرة على حركة الروي، ونستعمل على هذه الطريقة - أيضاً - عند دراستنا للمقطع الصوتي الأخير.

(\*) الصوت المجهور: هو الصوت الذي تتكئب الأوتار الصوتية حال التلق به.

(\*) الصوت المهموس: هو الصوت الذي لا تتكئب الأوتار الصوتية حال النطق به. انظر د. كمال بشر، مرجع سابق ص ٨٧.

(١) . وهذا يعني حرص الشاعر على أن يكون إيقاع القافية واضحاً في السمع بهدف إحداث التأثير على المتلقي وجذبه إليه.

(ب) تتفق نسب استخدام حروف الهجاء رويًا في شعر أبي سنه مع نتائج دراسة جمال الدين بن الشيخ عند دراسته لقافية كتب الأغاني للأصفهاني والشعر والشعراء لابن قتيبة، وحماسة أبي نافع، وكذلك شعر البحتري وأبي نافع. فقد اتفقت حروف (الراء واللام، الباء، الميم، الدال، النون) في الصدارة عند أبي سنه، وهي أيضًا محل الصدارة في الكتب والدواوين السابقة<sup>(٢)</sup> . كما تتفق نتائج القافية عند أبي سنه مع نتائج دراسة د. إبراهيم أنيس<sup>(٣)</sup> عند دراسته لنسب شيوخ حروف الهجاء التي تقع رويًا في الشعر العربي، وإن اختلفًا في نقاط قليلة هي:

١- (الهمزة) مستعملة رويًا بكثرة في شعر أبي سنه، وعددها د. إبراهيم أنيس من الحروف متوسطة الشيوخ في الروي.

٢- حرف (العين) في شعر أبي سنه يستعمل رويًا في دائرة متوسطة، كما أن حرف (السين) من الحروف النادرة رويًا في شعره، وعددهما د. أنيس من الحروف الشائعة رويًا.

على الرغم من هذا الخلاف، يظل محمد إبراهيم أبو سنه محافظًا على حروف الروي الأكثر هيمنة في شعرنا العربي، وكأنه يمثل امتدادًا ليس للتجربة الشعرية وحدها إنما امتداد على المستوى الإيقاعي، مستعملًا نفس الأدوات الصوتية، رغبة منه في التمسك

(١) انظر، د. كامل بشر، علم اللغة العام ص ٨٧ وما بعدها، إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص ٢٠ وما بعدها، عبد الحميد الهادي، إبراهيم الدراسات الصوتية عند علماء العربية، ص ٥٥  
(٢) انظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، ص ٢١١  
(٣) انظر، د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٨

ببعض القديم، بعدما ارتدى الثوب الجديد وسار على طريق الشعر الحر، وهو في هذا يعد متمردًا بعض التمرد.

#### المقاطع الصوتية في القافية :-

قرر علم اللغة أن أبسط وحدة نطقية هي المقطع، وأنه يتفرع إلى أنواع حسب عدد وترتيب الأصوات الداخلة في تأليفه. ومن الغريب أن اللغويين والنحاة العرب بقى مفهوم المقطع مجهولاً عندهم. <sup>(١)</sup> وإن كان علماء العروض قاربوا إدراكه عندما تحدثوا عن تفكيك عناصر تفعيلات البحور إلى تقسيمها إلى أوتاد وأسباب وفواصل، ومن بينها السبب الخفيف المتكون من حرفين: متحرك وساكن (لم) وهو ما يقابل المقطع الطويل المنفلق في اصطلاح علم الأصوات الحديث، وبالعتماد على التعريف المتفق عليه في هذا العلم يمكن تقسيم المقاطع في اللغة العربية إلى الأضرب الآتية:

١. الضرب الأول المتكون من صوتين (حرف وحركة مقصورة) مثل: بـ بـ بـ بـ
٢. الضرب الثاني هو المتكون من صوتين أيضاً: (حرف وحركة مد) مثل: ما - مو - مي .
٣. الضرب الثالث هو المتكون من ثلاثة أصوات (حرف وحركة وحرف ساكن) مثل  
لـم - لـم - لـم.
٤. الضرب الرابع هو المركب من ثلاثة أصوات (حرف وحركة ممنونة وحرف ساكن) مثل  
"مون" في (صائمون) - "مان" في (صائمان) - "مين" في (صائمين).
٥. الضرب الخامس هو المركب من أربعة أصوات (حرف وحركة وحرفين ساكنين) مثله  
فَعَلْ نحو (فَعَلْ) وفَعَلْ نحو (فَعَلْ) وفَعْلْ نحو (فَعْلْ).

(١) حاول ابن رشيق القيرواني في تعريفه فقال: "المقاطع أواخر الأبيات والمطالع أولها" السبعة ٢١٦/١

ولملاحظ أن النوعين الرابع والخامس لا يوجدان إلا في حالة الوقف، وأن النوع الرابع قد يلتقي فيه حرفان ساكنان بعد الحركة الممدودة؛ وذلك في حالة الإغغام والوقف معاً، نحو: الفارّ (الفارّ) وتلك حالات خاصة بالوقف لا تناقض قانون تركيب الكلمة العربية الذي يُلَى التقاء ساكنين. وفي ما عابهما فإن أنواع المقاطع في العربية تنحصر في الثلاثة الأولى، وهي تنقسم باعتبار المدى إلى ثلاثة أقسام:

قصير وهو نوع (بـ - بـ - بـ).

طويل منفتح وهو نوع (ما - م - م).

طويل مغلق وهو نوع (لَمْ - لَمْ - لَمْ) <sup>(١)</sup>.

ومن خلال دراسة القافية في شعر أبي سنة يُلاحظ أنه يركز بدرجة كبيرة على أن ينهي سطره الشعري بساكنين ( / ٠٠ ). وهذه القافية المقيدة على الرغم من عدم شيوعها في شعرنا العربي القديم، إذ لا تتجاوز نسبة ٩/٢٠ <sup>(٢)</sup> فهي تمثل النسبة الكبرى في شعر أبي سنة. ويعود ذلك إلى أن القافية المقيدة تُمنح الشاعر حرية أكبر في التعامل مع القافية. ومن ثم مع المعنى، إذ إن حركات الروي ( ضمة، فتحة، كسرة ) تمثل - أيضاً - قيوداً على المدد إضافة إلى قيد القافية والوزن...

ويمثل أبو سنة - في هذا - رفاقه من الشعراء المعاصرين، إذ إن حركة الشعر الجديد تعتمد على نظام القافية المقيدة اعتماداً كبيراً <sup>(٣)</sup> رغبة منها في الانفلات من العشوائية التي يحفل بها الشعر القديم.

مثال ذلك: قوله في قصيدة "رؤيا شهيد" <sup>(٤)</sup>

(١) انظر: محمود السعدى: الإيقاع في السجع العربي ص ١٨  
(٢) انظر: محمد حماسة عبد الطيف، مرجع سابق، ص ١٠٦ ونكر د. إبراهيم ليس أن نسبة القافية المقيدة في الشعر الجاهلي ٩%، موسيقى الشعر ص ٢٨٨  
(٣) المرجع السابق، ص ١٣٧  
(٤) تملّلات في المدن الحجرية ص ٧٧

الإيقاع ← → شعر الحداثة

كان نبض القلب يعطيني الدليل	..... فاعلات
لعلامات الشفاء	..... فاعلات
وضلال الحكماء	..... فاعلات
كان صوت الفقراء	..... فاعلات
يتعالى للسماء	..... فاعلات
اغسلوها بالدماء	..... فاعلات

وعلى هنا فيلاحظ أن أكثر المقاطع الصوتية/الأنشاق الوترية التي تأتي في نهايات السطور في شعر أبي سنة هو ذلك المقطع الرائد الطول ( / / ) الذي ينتهي بساكنين. ويحتل هذا المقطع النسبة الأعلى في نواوين الشاعر؛ حتى بلغ هذا المقطع أكثر من ٧١٪ من جملة إنتاج الشاعر وتنبذت النسبة الباقية بين النسبين ( / / ) و ( / / ) .

وعندما يختار الشاعر كلمات يعينها لتندبوا مكانة المقطع في القافية فإنه يختار قدرات كامنة لها فيخرجها عن المعنى أو المعاني الممكنة لها بالاحتكام إلى قوانين المعجم والتركيب وهنا ما يجعلها مشحونة بطاقات إيحائية أكبر بكثير مما لو أنها وردت وسط السطر الشعري مثلا. (١)

والناظر في أنواع الكلمات الواردة مقاطع في شعر أبي سنة يلاحظ تفوقاً تاماً ومتواتراً للمقاطع الواردة أسماء على تلك الواردة أفعالا وحروفاً. بل إن أغلب القصائد تغيب عنها المقاطع الحرفية ( جار ومجرور، ضمير) وبعضها تغيب عنها المقاطع الفعلية وإن وجدت فنسبتها ضعيفة جداً بما يسمح لنا بأن نعتبرها هامشية.

(١) انظر: خميس الورثي، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خيل حوي نموذجاً، ص ٣٤٠.

إن ما رمناه أساساً من دراسة المقاطع من زاوية الإسمية والفعلية والحرفية هو البحث عما إذا خضع أبو سنة في شعره لنوعية المقطع في القصيدة القديمة أو خرج عنها إلا أن الإحصائيات في هذا المجال في حكم المعدومة. وتصفحنا لجزء كبير من المدونة القديمة يمكننا من القول بأن جزءاً كبيراً من الشعر الجاهلي اسمي المقطع. فالتأمل في درة الشعر العربي القديم أو ما يسمى بالملفات يجد التفوق الاسمي في مقاطع القافية على المقاطع الفعلية والحرفية. وهو ما تؤكد مطالع تلك القصائد في قول امرئ القيس:

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل  
بسقط اللوى بين الدخول فحومل<sup>(١)</sup>  
أو قول عمرو بن هند:

الا لتي بصحتك فاصبحينا  
ولا تبقي خمور الأندرينا<sup>(٢)</sup>  
أو قول لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها  
يمنى نابت غولها فرجامها<sup>(٣)</sup>

يلاحظ على مطالع هذه الملفات وغيرها غلبة الاسمية على مقاطع القافية. وليس الأمر متعلقاً بالمطلع فقط، إنما متعلق بباقي أجزاء القصيدة.

والتأمل في شعر أبي سنة يلاحظ - أيضاً - غلبة الاسمية على مقاطع القافية. وفي أبيات أبي سنة السابقة ما يدل على ذلك. فقد وردت القافية (الدليل، الشفاء، الحكماء، الفقراء، السماء، الدماء...).

ولا يخفى أن صيغة الاسم تتصف بالثبات، الذي يؤكد على عمق الرؤية وثباتها وعلى هذا يمكن القول إن أبا سنة يقترب من الناحية النفسية بالقصيدة العربية القديمة

(١) انظر: شرح القصائد السبع المشهورات، للنداء، ص ٩٥.  
(٢) السابق، ص ٣٥٧.  
(٣) السابق، ص ٦١١.

وتتعدد أشكال القافية عند أبي سنة. في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في تشكيل سطره الشعري، في بناء قصيدته ويمكننا رصد أهم أشكال القافية<sup>(١)</sup> عند أبي سنة كالآتي:

- أ- القافية المتتابة.      ب- القافية شبه المتتابة.      ج- القافية البارزة  
د- القافية المقطعية.      هـ- القافية الخافتة.      و- القافية المرسلة

#### أ) القافية المتتابة :-

وهي أن تكون جميع قوافي القصيدة متحدة الروي، والقافية المتتابة نادرة المحي، في شعر أبي سنة. وتأتي على مستويين:

الأول: أن تأتي القوافي المتتابة في نهاية السطر الشعري، وهذا لا يوجد في شعري أبي سنة إلا في قصيدة واحدة هي "في قريني مرفهة" من ديوانه الأول:-

تذكرني وأنت في المرأة تصلحين ثوبك الحرير  
وتبسمين فرحة إنا رأيت حمرة الزهور  
على الخدود تزدهي وفي العيون غردت طيور  
وتسكين فوق وجهك المضيء موجة العطور  
تذكرني بأثني هنا مع الذين زيتهم يضيء للعصور<sup>(٢)</sup>

(١) اجتهد كثير من الباحثين في تعداد أشكال القافية وتسميتها، منها محاولة د. صر خليفة بن إدريس في كتابه (في العروض والقافية) فقد أطلق على قوافي شعر التفعيلة (القافية المتتابة، والمتناوبة، والتواظفة، والمرسلة). انظر صر خليفة بن إدريس، في العروض والقافية ودراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة ص ٢٤٣ وما بعدها ومنها محاولة د. صالح أبو الصبح في بحث له نشر بمجلة كلية التربية بجامعة الفاتح - طرابلس - العدد العاشر (٧٨ - ١٩٧٩).

(٢) قلمي وغزالة الثوب الأزرق، ص ١٠٦.

وهذه التجربة لم تتكرر في شعر أبي سنة.  
الأخر: هو أن تأتي القوافي المتتابعة في نهايات الجمل الشعرية. تضم الجملة الواحدة أكثر من جملة في أكثر من سطر. متخذة التدوير رياطة لهذه الجمل وهذا أيضًا نادر الوجود في شعر أبي سنة، ولم يظهر إلا في نتائج الشاعر المتأخر نسبيًا، ففي قصيدة "البحر موعدنا" يقول

البحر موعدنا  
وشاطئنا العواصف  
جازف  
فقد بعد القريب  
ومات من ترجوه  
واشتد المخالف  
لن يرحم الموج الجبان  
ولن ينال الأمن خائف (١)

يلاحظ أن القافية (الفاء) لم تظهر إلا في نهاية الجملة الشعرية المدورة. ويمكننا القول بأن أبا سنة ابتعد عن الالتزام بالقافية المتتابعة. واتخذ أشكالاً أخرى لقافيته. رغبة منه في الفرار والانطلاق نحو آفاق أرحب بدلاً من قيود القافية.

#### (ب) القافية شبه المتتابعة :-

وفي هذه الصورة من القافية يسيطر حرف روي واحد سيطرة تكاد تكون تامة باستثناء عدد قليل جداً من السطور الشعرية. وهي في هذا قريبة الشبه من القافية المتتابعة. ولكنها ليست موحدة القافية كالسابقة ويوجد هذا اللون من القوافي في الديوان

(١) البحر موعدنا، ص ١٣



الأول (قلمي وغازلة الثوب الأزرق)، في قصيدتي "عندما نكون وحدنا"، و"إبريل" وفيهما يسطر حرف الراء على القافية، وقصيدة "الوباء واليمام المهاجر" وفيها يسطر حرف (اللام)، وقصيدة "الغرياء" حيث سيطرة الهمزة على قافيتها، وكذلك قصيدة "عينك" حيث سيطرة (الياء) على القافية، مثل قوله في القصيدة الأخيرة:

عينك معزوفان للهوى وأغنيه

فؤادي الطروب رعشة على الجفون عاريه

جفناك لو علمت يا حبيبتي

سحابتان ترقدان فوق أوديه

ففتحي العيون إنني

خلقت شاعراً بالف أمسيه (١)

وتستمر القصيدة التي يبلغ طولها نحو (١٥) بيتاً ملتزمة إلى حد ما بقافية شبه موحدة في نحو (١٢) سطرًا، وتغيرت الياء/الروي في ثلاثة أبيات

ويلاحظ على قصائد هذا النوع من القوافي قصرها النسيبي إذا قورنت بطول قصائد الشاعر الأخرى، فقصيدة إبريل - مثلاً - تقع في (١٣) بيتًا، وقصيدة الغرياء تقع في (٢٨) بيتًا، وقصيدة الوباء واليمام المهاجر في (٢٧) بيتًا، أما قصيدة (يتيمة) فتصل أبياتها إلى (٢٠) بيتًا، كما يلاحظ اختفاء هذا النوع من القوافي بعد ظهوره في الديوان الأول - الصادر في ١٩٦٥ - إذ كان الشاعر في بدء طريقه الشعري ومرحلة المخاض للتجربة الإبداعية، وكان حينئذ مازال متأثرًا بالشعر العربي القديم، وسلطان القافية على القصيدة.

(١) قلمي وغازلة الثوب الأزرق، ص ١٨٧

وبعد صدور الديوان الأول بدأ الشاعر في التخلي عن سلطة القافية في النص فاختفت القوافي المتتابة وكذلك شبه المتتابة، وظل هذا الاختفاء إلى أن عاودت الظهور مرة ثانية بدءاً من ديوانه السابع البحر موعدا عام ١٩٨٢، إذ نجد أن كل ديوان من الدواوين المتأخرة يحتوي على قصيدة أو اثنتين من قصائد هذا النوع (شبه المتتابع) فنجد مثلاً في ديوان البحر موعداً، قصيدة زمان التعاسة حيث سيطرة حرف السين على القصيدة، ونجد في ديوان مرايا النهار البعيد، قصيدة رحيل، وكذلك قصيدة على حجر في الجحيم وحصار من ديوان رماد الأسئلة الخضراء

إن عودة الشاعر مرة أخرى لنظام القافية شبه المتتابة، لا تعني عودته للغنائية أو التزامه بقانون القافية، ولكن، وربما كانت طبيعة التجربة الشعرية هي التي فرضت عليه القافية، الأمر الذي يوضحه، قلة القصائد من هذا النوع، إذ لا تتعدى في دواوينه المتأخرة عن قصيدة أو اثنتين لكل ديوان.

#### (ج) القافية الباردة :

وهي تلك القافية التي تتردد في النص الشعري كله دون أن تسجل نسبة مرتفعة جداً تؤهلها أن تكون قافية شبه متتابة، وعلى هذا فهي قافية مهيمنة إلى حد ما على الأسطر الشعرية سيطرة ملحوظة، ولكن ليست السيطرة الكاملة، لأننا نعثري في قواف أخرى بين جنبات النص. وقد أطلقت نازك الملائكة على هذا النوع من القوافي "الموشح الحر"<sup>(١)</sup>.

ومن القصائد التي تظهر فيها هذه الصورة، في الديوان الأول، قصيدة "الذين يسرقون حبيكم" تسيطر (الميم) على نسبة القوافي وفي قصيدة (القرية المرتعشة) تسيطر (الفاء)، وفي ديوان حديقة الشتاء نجد قصيدة "حديقة الشتاء" حيث سيطرة (الهزة) على جزء كبير منها

(١) نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر، ص ٨١.

وفي ديوان الصراخ في الأبار القديمة قصيدة أسماك البحر الميت حيث تسيطر (الكاف) وكذلك قصيدة "عزالية" في ديوان أجراس المساء حيث تسيطر (الكاف) على أكثر من ٥٠٪ من نسبة الغوا في الأسطر الشعرية.

مثال ذلك قوله في قصيدة (الذين يسرقون حبكم)<sup>(١)</sup>.

لا تسلموا إليهم وقلوبكم

ولو أتى النهار شافعا لهم

ولو بكى الصفصاف في عيونهم

لأنهم سيسرقون حبكم

وفي المساء يخدعونكم

عبرت في زوارق الغناء

خليجهم

وقلت نلتقي بساحة الضياء

لكنني رأيتهم

قد أحرقوا على شواطئ الخليج ربههم

رأيتهم هناك يرفضون أن يضافحوا السماء

يلاحظ سيطرة (الميم) على أسطر القصيدة إضافة إلى وجود قواف أخرى.

(١) ظني وعازلة الثوب الأزرق، ص ٤٣.

### (د) القافية المقطعية<sup>(\*)</sup>

تلك القافية التي تظهر في نهايات الأَشْطُر أو الأبيات في نظام الرباعيات أو الخماسيات أو السداسيات، كما استخدمها الأندلسيون والمهجريون ثم جماعة الديوان وكثير من جماعة أبولو والمقطع هنا مجموعة من الأبيات ذات القافية الموحدة، وتعرف في الإنجليزية بـ: *Strophic* مثال ذلك قصيدة "رباعيات"<sup>(١)</sup> إذ تظهر فيها عدة قوافٍ فالقصيدة تتكون من ستة مقاطع، لكل مقطع حرف روى يغير المقطع الآخر، وتتطور حروف الروي فيها في ستة أحرف هي (م، ل، د، ن، ع، ج) يقول فيها:

قلبي يرفرف في غمامه

قمر ينوح على حمامه

اللقته بين شباكها

ومضت ولم تترك علامه

ثم ينتقل إلى مقطع آخر، وتغادر فيه (الميم) مركز القافية، لتحل محلها الأحرف الأخرى .

وتمثل هذه القافية أيضا قصيدة "مرايا الزمان"<sup>(٢)</sup> وفيها تظهر أحرف (ف، د، الهمزة ل، ن، ف)، وهي تتألف من ستة مقاطع، لكل مقطع حرف روى واحد، يغير المقطع الآخر وتمثل قصيدة الإسكندرية<sup>(٣)</sup> -أيضا- هذه القوافي المقطعية من خلال الحروف (ر، هـ، ر، ر)

(\*) المراد بالمقطع هنا مجموعة الأبيات ذات القافية الموحدة، وليس المقطع بمعنى مجموعة الحروف التي تتكون منها القافية كما حددها الفايول بن أحمد.

(١) البحر موعنا، ص ٦٧.

(٢) نفس المصدر، ص ٩٧.

(٣) مرايا النهار البعيد، ص ٣١.

ويلاحظ أن كثيراً من هذه المقاطع التي تتألف منها القصائد السابقة يتخللها سطور شعرية لا تتفق مع حرف الروي المسيطر على هذا المقطع. وعلى هذا، فالمقطع الواحد له روي واحد باستثناء سطر شعري أو سطرين هو في هذا يتفق مع بعض الشعر الأندلسي (الموشح) وكثير من المهجريات وما على منوالها في شعر الرومانسيين.

### (هـ) القافية الخافئة :-

يقصد بها عدم وضوح القافية، فهي خافئة النغم داخل القصيدة، ومغيبة داخل السطر الشعري، فالقصيدة الواحدة يتنازع فيها أكثر من حرف يحاول الحضور والظهور قافية، ولكن يفشل في ذلك؛ لأن هذه الأحرف - المتنازعة - تظهر بنسب قليلة في القصيدة وهذه القافية توجد في كل دواوين الشعراء باستثناء الديوان الأول، ففي قصيدة \* مائدة الفرح المبيت \* من ديوان أجراس المساء، يقول:

ينبت ظلي في مرآة الحائط

ينبت ظلك في مرآة السقف

نتواجه، نجلس

نقتسم الصمت، وأقداح الشاي البارد

تفصلنا مائدة الفرح المبيت

تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

تتعري أغصان العزلة

وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة اليئس

من أين، وكيف، لماذا

يضحك في أعيننا الدمع. ....

نجد في المقطع السابق، أن كل بيت أو سطر شعري ينفصل عن السطر الآخر، ويتخذ له قافية تغاير السطر اللاحق، ويرجع ذلك إلى أن الموقف، والجو الذي يتحدث عنه الشاعر يوحي بتصرم الصلات، وتقطع الروابط، ومن ثم جاءت الجمل الشعرية لتعكس هذا الجو الثقيل وتوحي بعدم الترابط، وانقطاع الصلات اللغوية. ومن ثم تفتت القافية على سطور القصيدة، واختفت في داخلها.

وعلى هذا يمكن القول إن خفوت القافية وعدم ظهورها إنما يكمن في تلك القصائد التي لا تحتاج إلى إيقاع شعري بارز؛ وذلك لأن طبيعة التجربة الشعرية فيها تتناسب مع تدفق العبارة، وانسيابها دون وقفات موسيقية عالية تدل عليها القافية. فقصائد الشاعر التي بها مسحة حزن أو يأس، هذا الحزن أو اليأس يجعل وجدانه مشغولا بهومته الداخلية وحالة التوتر التي يعانيها، وهذا يدفع الشاعر إلى عدم الاكتراث بالقافية؛ لأنه منهمك كلياً في التعبير عما بداخله.

#### (9) القافية المربسلة:

وفي هذا الشكل من القافية تتردد عدة قواف على امتداد القصيدة، تتنازع فيها بعض الأحرف السيطرة على نهايات الأسطر الشعرية، فالقافية في هذا الشكل واضحة، فهي عدة قواف تتشابه وتتألف علاقاتها، فقد تتنازع هذه القوافي، وقد تتداخل، وهذا الشكل من القافية يعد أوسع الأشكال الفنية في شعر محمد إبراهيم أبي سنة، وهو يهيمن على معظم دواوينه. إذاً إننا في كل ديوان من دواوينه نجد أصداء لهذه القافية. ومن تلك القافية -مثلاً- قصيدة "هواجس ليلية".

هذا شام الليل..

تتجه النجوم إلى مخادعها  
تدندن آخر الأحران  
يحترق الكمان  
في غرفة الذكرى وتزدهر الدموع  
سور من الليل العميق...  
يحيط أزهار الشموع  
نهر من الأعشاب والورق  
المسافر في الشتاء

بين الأعاصير التي تلد المخاوف والصراخ  
تصحو الأساطير الحزينة والمرائي (١)

يلاحظ في الأبيات السابقة، أن هناك أكثر من حرف يحاول السيطرة على مكان الروي، ولكنه يفشل في السيطرة عليها هذه الأحرف هي (ن، ع، ق) واكتفت الأحرف الأخرى بمجرد الحضور في بيت واحد.

والمنازل لأشكال القافية في شعر أبي سنة. يلاحظ أن اختلاف حرف الروي بينهما لا يمنع اتفاق الصيغ الوزنية. ذلك أن أبا سنة رغم تخليه عن المفهوم القديم للقافية بحروفها، وحركاتها المعروفة، فإنه يحاول إيجاد قافية أخرى غير ملحوظة وغير بارزة إلا بعد تأمل وفكر، إذ إن الصيغ الوزنية تكاد تحل محل حرف الروي في إحداث إيقاع مباشر في داخل النص الشعري كله، ولتوضيح ذلك يمكننا تطبيقها على النموذج التالي، يقول أبو سنة:

١. وتعلن للصبح أن الظلام

(١) ثملات في المدن الحجرية، ص ١٣٩.

٢. يطالب بالعرش حتى تكف العيون .
٣. عن الحلم بالضوء حتى يظل النهار
٤. سجين الفواقع بين الكهوف
٥. وتعلن أن المحبة ماتت
٦. وأن القلوب ارتدت حقدتها
٧. لتعبر نهر السموم
٨. وأن العدالة في القيد تنكي
٩. ويجلدها بالسباط القضاء<sup>(١)</sup>

فالقافية في الأبيات السابقة قافية مرسلة، يغيب فيها حرف الروي عن الظهور والسيطرة، ويستقل كل سطر شعري بحرف رويه، ومن ثم غاب عن المتلقي إيقاع النهاية المتوقع / القافية، ولكن الشاعر، هجر القافية بإيقاعها البارز، إلى إيقاع آخر، وهو اتفاق الصيغ الوزنية، فلو لاحظنا السطور رقم (٩،٧،٤،٢،٢) فنجد أن حرف الروي فيها يختلف من سطر إلى آخر، وهي على الترتيب (ن، ر، ف، م، ت)، ورغم هذا الاختلاف من سطر لآخر فإن هذه السطور بينها اتفاق في الصيغة الوزنية؛ وذلك لأنها تتفق في أن نهاية كل سطر تنتهي بـ (فعول//)، ويتفق البيتان (٨،٥) في صيغة (فعولن//)، رغم اختلاف حرف الروي.

هذا ما يفعله محمد إبراهيم أبو سنة في القافية المرسلة، تعويضًا عن فقدان الإيقاع الناتج عن عدم تكرار حرف الروي. أما بقية أشكال القوافي لديه، فهو أحيانًا يذهب إلى

(١) المصدر السابق، ص ٣٧



الإيقاع البارز من خلال هيمنة القافية. وأحياناً يلجأ إلى الإيقاع البارز من خلال المحافظة على القافية. واتحاد الصيغ الوزنية.

وأحياناً أخرى يلجأ إلى إيقاع يغيّره إيقاع القافية. وذلك من خلال اتحاد الصيغ الوزنية. كما في المثال السابق.

ويتضح من دراستنا للقافية عند أبي سنة ما يلي:

١- إن القافية -بصفة عامة- تلعب دوراً أساسياً في بنية القصيدة عند أبي سنة فهو لم يتخل عنها مطلقاً، بل نوع من أشكالها. واستحدث أشكالاً غير المعروفة لدينا في عروض الخليل.

٢- لم يلتزم "أبو سنة" بحرف الروي، أبرز عناصر القافية ظهوراً وتأثيراً في الإيقاع لذلك حاول إيجاد إيقاع آخر، وهو اتحاد الصيغ الوزنية في نهاية السطر الشعري، وفي هذا الاتحاد يتحقق الإيقاع.

٣- ابتعد الشاعر في قصائده، وتجربته الإبداعية عن شكل القافية التقليدية كما هي في الشعر العمودي. وعندما لجأ إليها لم تظهر إلا في قصيدتين الأولى في الديوان الأول والأخرى في الديوان السادس، وقد ساعده في الابتعاد عن هذا الشكل القديم، اتخاذ الأشكال الجديدة في القوافي كالبارزة أو المرسلّة أو المقطعية. وفي هذه القافية الأخيرة حاول أبو سنة التجديد في مجال المقطوعات الشعرية، فلم يلتزم بقافية واحدة لكل مقطع، إنما يتخلل المقطع الواحد بعض السطور تتخلل من القافية المسيطرة على هذا المقطع.

كما يلاحظ على قافية أبي سنة أنها تخلو من الرنابة المفتعلة التي تصرف القارئ والمنلقي عن متابعة العملية الإبداعية، وذلك لتخليه عن القافية القديمة، واستبداله للجديد فيها.

ولا شك أن القافية الشعرية بنظامها القديم كانت تفرض على المبدع نظاماً يجب التزامه في كل قصيدة، بحيث تأتي الكلمة الأخيرة في البيت، توافق في حركتها الأعرابية وتركيبها الصوتي كل نهايات الأبيات في القصيدة، ولذا يضطر الشاعر إلى تغيير تركيب الجملة، أو اختصار الكلمات أو إضافة حرف أو أكثر أو يضطر لحذف حرف من الكلمة الأخيرة لتوافق قافية القصيدة، أو يسكن متحركاً أو يحرك ساكناً، الأمر الذي جعل للشعر ضرورة يستطيع الشاعر من خلالها تجاوز القواعد المألوفة<sup>(١)</sup> فقد أجازت العرب في الشعر ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه<sup>(٢)</sup>.

ولكن الأمر في الشعر المعاصر (شعر التفعيلة - الشعر الحر) يختلف عن ذلك اختلافاً كبيراً، إذ إنه في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في التعامل مع القافية كبقما شاء، وفي ظل نظام السطر الشعري، الذي قد يطول وقد يقصر وعدم التزامه بعدد معين وثابت لتفعيلات البيت، في ظل هذه الأمور، أصبح الشاعر غير مضطر لركوب الضرورات الشعرية خاصة في القافية ونهاية السطور كما كان الشاعر القديم.

فالشاعر المعاصر أكثر انطلافاً وحرية من سلفه القديم الذي ألزم نفسه بقانون، ثم لجأ إلى الضرورة حتى يستطيع تطبيق هذا القانون. وليس معني هذا أن الضرورة الشعرية مختفية تماماً في الشعر المعاصر، بل هي موجودة في القصيدة المعاصرة، ولكنها قليلة في منطلق القافية

(١) ابن صفور الأشدلي، ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، ص ١٣.

#### ٤ - الجناس والقافية :

يلاحظ دارس القافية في شعر أبي سنة، أن الشاعر قد وجه كل ملاقاته الإبداعية واللغوية لتحقيق التماثل الصوتي في نهاية السطر الشعري رغبة منه في إحداث إيقاع يسيطر على المتلقي، ويجذبه إليه بهدف الاستماع إليه وإيصال المعنى المقصود. وإزاء هذا الحرص من جانب الشاعر على التوافق الصوتي والإيقاعي في النهاية من السطر الشعري، نلاحظ أن القوافي، أي النهايات، جاء بعضها يوافق بعضًا بناءً وتركيبًا وهو يسمى في البلاغة العربية بالجناس، ومن أمثلة ذلك قوله:

- وهل ستلوح العلامة  
وتفتح هذى البلاد التي  
لا تجيد القراءة  
كتاب البراءة (١)  
راءه
- تسل علينا سيوف العتاب  
ووحشة ليك نحت الينادق  
ولطمة أفكك بين الخنادق (٢)  
نادق/إضافة إلى حركة  
الحرف الذي يسبقها
- وسن مريح  
يفضي إلى وسن مريح  
والريح تنقل خطوها  
من أول الزمن الجريح (٣)  
ريح

(١) البحر موعظا، ص ٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٣.

- خاب سعي العشاق فيك وخابت

نموءاتنا والأمانى المداسه  
سكنتك الأحزان وأزدهر اليأس  
وماتت على يدك القداسه (١)

داسه ←

- مرافق الذاكرة القديمة

حدائق مثمرة  
وليلة مقمرة  
وعاشق على جواده (٢)

مرة / إضافة إلى الحرف  
الساكن قبلها ←

• حين كان الأمان  
وأرغا  
وأغاني الكمان  
تصطفى عودها  
لتراقصه (٣)

مان / إضافة إلى حركة الخرف  
الذي يسبقها ←

م ألقى الثوب الفرسان

بالطاعية وراء القضبان  
نظر الطاعية الغضبان (٤)

ضبان ←

هذا إضافة إلى الكثير من الأمثلة التي تزخر بها دواوينه. وليس معنى ذلك أن هذا اللون من القوافي المتجانسة موجود في كل قصائد الشاعر، إنما هذه القوافي ظاهرة في

(١) المصدر السابق، ص ٨٩.

(٢) تأملات في المدن الحجرية، ص ١٣٥.

(٣) رسائل نيلية، ص ٨.

(٤) مرايا النهار البعد، ص ٩٦.

قصائده لا ينبغي إهمالها، ويرجع ذلك إلى حرص الشاعر على إحداث الإيقاع من فترة لأخرى، حتى لا يمل المتلقي من خفوت الإيقاع أو من وضوحه وكثرته في القصيدة، فيعمل أبو سنة على إحداث تلك الهزة الإيقاعية التي من شأنها إيقاف المتلقي بعد تلقيه هزة الجنس في القافية وذلك بعد فترة ركود لم يلحظ المتلقي الإيقاع من خلالها. إذا كان أبو سنة اهتم اهتماماً كبيراً بالقافية وأعطاهها عناية خاصة. في ظل هذا الاهتمام الكبير، فإننا نلاحظ الجنس يختفي أو يكاد أن يختفي في داخل السطر الشعري فيمكننا العثور على التجانس الصوتي داخل حشو السطر الشعري، ولكن على فترات متباعدة، وفي قصائد ليست كثيرة، ومن ذلك مثلاً قوله:

• أه لا أستطيع التكهّن بالغد

هذه القطارات راعقة

والمطارات خانقة

واللبالي طيور (١)

• راحل... تضاريس جسمك

تنبه حيث راح (٢)

• أنتستطيع صيحتك

أن تحمي أخضرار غاية الأمل

لكي يصير سيداً على مصيره الإنسان

• الأنهار تسيل

والأشجار تميل

والقلب يصلي حين تقول (٣)

(١) مرآة النهار البعيد، ص ٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠.

(٣) مرآة النهار البعيد، ص ١٠٣.

وعلى الرغم من ندرة الجنس في حشو السطر الشعري عند أبي سنة، وأنه لا يعد من المكونات الأساسية في بنية النص الشعري لديه، فإنه رغم هذا لا يمكن إغفاله، أو إهمال قيمته الفنية في النص فالجناس في النص الشعري لا يمكن النظر إليه على أنه مصادفة أو ضرورة لجأ إليها الشاعر ماضلاً؛ ذلك لأن الجنس يتفاعل مع غيره من الأنماط القائمة على التوافق الصوتي في بناء النص الشعري وإنتاج دلالة، إضافة إلى الناحية الموسيقية والإيقاعية. ولذلك كانت دعوى النقاد القدماء إلى عدم تصيد الجنس، حيث إنه لا يقصد لذاته، إنما يقصد لإيقاعه ومعناه، فالجملة التي تطلبه، بل تلج في طلبه لإتمام المعنى المقصود... "إنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً ولا تجد عنه حلاً"<sup>(١)</sup>. كما يزيد الجنس الإحساس بموسيقى الصوت<sup>(٢)</sup>.

وإذا كانت وظيفة الجنس، وظيفة مزبوجة من الداحية الدلالية والناحية الإيقاعية فيمكن تطبيق ذلك على النموذج التالي:

لا يشغلني الآن العشق  
يشغلني يا سيدتي  
العشق (٣)

في النص السابق، بينما يعلن الشاعر عن طموحاته وأمانيه في الحياة، ويعلن أن تتحقق الحرية وتتحطم القيود والحواجز التي تكبل الإنسان وتمنعه من ممارسة أساسية الداخلية، فالشاعر مهووم باكتشاف ذاته (الإنسانية)، تقف (هي) لتحاول السيطرة والهيمنة عليه وشده نحو نائرة العشق واللذة الحسية، والنص يجمع بين كلمتي (العشق) و(العشق) في سياق واحد، فمع أن الكلمتين تتوازيان صوتياً من خلال (الع / و) إضافة

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق د. ريتز، ص ١٠.  
(٢) د. منحت الجابر، موسيقى الشعر العربي - قضايا ومشكلات، ص ٢٣٧.  
(٣) مزيلا النهار البعد، ص ٥٨.

إلى التماثل الحركي على هذه الأحرف في الكلمتين، فإننا نجد أن كل كلمة منهما تنتمي إلى دائرة دلالية تغاير الأخرى. فالأولى (العشق) رغبة داخلية ذاتية نحاول من خلالها الاتصال بالمحبوب، أما الأخرى (العشق) فهي ملموح نحاول من خلاله الانفصال عن الواقع.

وهكذا نرى أبا سنة ينطلق في إبداعه الشعري من التماثلات الصوتية ولا يقصد بها هدفًا إيقاعيًا أو جرسًا موسيقيًا فقط، إنما يهدف من ورائها إنتاج دلالة وإيصال معنى كامن في داخله.

#### ٥ - التصريح والتقفية:

اعتمد الشعر التقليدي - على التصريح<sup>(١)</sup> والتقفية لكونهما من الوسائل المحققة للإيقاع الواضح.

ولما كان الشعر المعاصر قد تحرر من نظام الشطرين، فإنه يمكننا نقل التصريح والتقفية بمعناهما إلى اتفاق الشطرين الأول والثاني من القصيدة في الحرف الأخير (الروي).

وبمكننا ملاحظة أن كثيرًا من الشعراء المعاصرين يقبلون على تصريح مطالع قصائدهم - وإن اختلف حرف الروي بعد ذلك -، ويرجع ذلك لارتباط التصريح بالقافية التي هي جزء من محددات النص الشعري في مقابل النص النثري. ويذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (التصريح)، لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر<sup>(٢)</sup>.

(١) التصريح: هو اتفاق الشطب والعروض وزناً وروياً وأعراباً بالزيادة أو النقصان. أما إذا كان كلاهما يساوي الآخر بالتساوي لا زيادة ولا نقصان، فهي إذن التقفية. انظر: معجم مصطلحات العروض والقافية ص ٦٧.  
(٢) انظر: دقائه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خلاف، ص ٩٠.

وينبغي ملاحظة أن بنية التصريح والتقفية في الشعر المعاصر تغاير بنيتها في الشعر العمودي، إذ إنها في الشعر العمودي، تأتي في البيت الواحد/الأول لكنها تأتي في الشعر المعاصر، في سطرين وأحياناً في أكثر من سطرين، وذلك في إطار حرية الشاعر في تشكيل سطره الشعري موسيقياً وكافياً، فربما يعمل الشاعر على تجزئة سطره الشعري، فباتي السطر الواحد على سطرين أو ثلاثي مثل قول أبي سنة:

حالك كالمرايا التي تعكس  
الليل: حالك يا زمان التعاسة  
كل ما فيك كاذب ومهين  
ومعنى في الخساسة<sup>(١)</sup>

فالتأمل في السطرين الأول والثاني / يلاحظ أنهما سطر واحد، ويمكن كتابته كالتالي "حالك كالمرايا التي تعكس الليل حالك يا زمان التعاسة". وكذلك السطرون الثالث والرابع فهما سطر واحد.

مثل هذه الحرية التي ينجأ إليها الشاعر عند كتابة سطره الشعري، ينبغي مراعاتها عند دراسة التصريح والتقفية، بمعنى أنهما ربما يتأخران عن السطرين الأول والثاني إلى السطرين الثالث والرابع<sup>(٢)</sup>، مثلاً، أو بعد ذلك عندما يمتد التركيب أو يحدث تدوير لمسافة بعيدة بين السطور الشعرية.

ومن ذلك مثلاً قوله في قصيدة "أبي"  
تفتح زهر الكلام على حافة الصمت  
أورق قلب الطلام  
وأينع قلبي هنا ورده من غمام<sup>(٣)</sup>

(١) البحر موعداً، ص ٨٩  
(٢) التصريح كما عرّفه القدماء لا يكون إلا في مطلع القصيدة  
(٣) مرايا النهار البعيد، ص ٧٩



يلاحظ أن السطرين الأول والثاني، هما في الحقيقة سطر شعري واحد، فالتعبارة ممتدة بفعل التدوير إلى سطرين، وعلى هذا فحرف الروي واحد، وهو (الميم) في السطر الأول (الظلام) على الرغم من مجيئه كتابيًا في السطر الثاني. أما البيت الثاني فهو ممتد إلى حرف الروي (الميم) في (غمام).

وكذلك يمكن ملاحظته - أيضًا - في قوله:-

كل هذا التراب الخريفي  
يضحك في سخرية  
حين يمضي وحيدًا  
بعيدًا  
إلى الجهة الثانية<sup>(١)</sup>

يلاحظ أن السطور الخمسة السابقة، عبارة عن سطرين، ولكن لجأ الشاعر للتجزئة ربما لتخفيف حدة الإيقاع، ولذلك يمكن كتابة الأسطر هكذا:

كل هذا التراب الخريفي يضحك في سخرية  
حين يمضي وحيدًا بعيدًا إلى الجهة الثانية

ولذلك نجد أن إيقاع النهاية (حرف الروي)، يتحد في البيتين أو السطرين في القصيدة، وتوجد نماذج مماثلة لهذه المطالع في قصائد: "صرخة الوداع"<sup>(٢)</sup> و"وطن يقوم من المنام"<sup>(٣)</sup>، و"النجم يصرخ في السماء"<sup>(٤)</sup>، و"جسور من الدمع"<sup>(٥)</sup>... وغيرها.

ويلاحظ اهتمام محمد إبراهيم أبي سنة بالتصريح والتقنية الأمر الذي نجده في كثير من قصائده، ففي الديوان الأول - مثلاً - ما يقرب من ٩٥٪ من قصائد الديوان جاءت

(١) ركعت نيلية، ص ٥٢.

(٢) أجراس المساء.

(٣) البحر موعداً.

(٤) تلسلات في المدن الحجرية.

(٥) رماد الأسئلة الخضراء.

مصرعة ومقفاة. ليس معنى هذا أن كل دواوينه تحفل بهذه النسبة العالية، إنما هناك دواوين أخرى تقل فيها عن النسبة السابقة، ولكنها - أي الدواوين - لا تخلو مطلقاً من هذين اللونين من الألوان الإيقاعية، وهذا يؤكد أن أبا سنة كان يحفل بالإيقاع البارز الواضح وذلك لقيمة الإيقاع والتقنية لدى المتلقي، مع ملاحظة أنه بدأ يعتمد على الجملة الممتدة الطويلة في أعماله الشعرية الأخيرة، فبدأت حدة الإيقاع والتصريع في الدبول والخفوت في تلك الأعمال.

وإننا ١٤: اتفاهق والتماثل الصوتي يلعب دوراً أساسياً في اختبار الشاعر لبنية قصيدته الشعرية، المتمثل كما سبق في التصريع والتقنية واتفاق حرف الروي - أحياناً - في داخل القصيدة، فإن ذلك لم يمنع الشاعر من الاهتمام والعناية بحشو السطر الشعري بتوافقاته الصوتية، في محاولة منه لتعويض الإيقاع الذي ربما لم يكن ظاهراً أو بارزاً. ولذلك بدأ أبو سنة في التركيز على السطر الشعري، محاولاً خلق قافية داخلية شأنها في تلك شأن السجع في النثر، وهكذا اعتمد أبو سنة - أحياناً - إلى السجع في الشعر ويمكن ملاحظة أن القافية الداخلية - السجع - ربما تأتي داخل السطر الشعري الواحد، ومن أمثلة ذلك قوله:

١. يعيش فوق العيون  
يهز التراب، ويحيي الباب
٢. وما فررت، أوجبت أو كذبت
٣. والناس يرقصون في الأدغال
- يتاجرون - يقتلون - يسرقون
٤. والأطباء - يجيئون - يروحون - يذيعون

إن هذا الداء في القلب وإن اليأس حل والسماء (١)

يلاحظ في الأمثلة السابقة أن السجع - القافية الداخلية - لم يتعد السطر الشعري الواحد فيأتي السطر محتويًا على السجع. إضافة إلى اتصاله بالأسطر الأخرى من طريق القوافي الخارجية.

لم يتوقف أبو سنة عند هذا الحد. بل تعدى بتلك القافية إلى أكثر من السطر الشعري. مع ملاحظة أنه ليس شرطًا ارتباط تلك الأسطر بالتدوير. فربما يأتي السجع في سطور شعرية مدورة. وأحيانًا أخرى تأتي القوافي في سطور غير مدورة. مثال ذلك قوله

مسلحان بالجمال والألم

محيران فالشجاع والجبان

يستبسلان لحظة ويرجعان

مغامران يملكان في حديقة الزمان

الأمر بالإثمار والإمحال (٢)

فقد استخدم السجع - القافية الداخلية - عبر عدة سطور وذلك في (مسلحان محيران، يستبسلان - يرجعان - مغامران - يملكان - الزمان). فالشاعر لم يكتف بالقوافي الخارجية. إنما تعداها إلى السجع - القوافي الداخلية - التي من شأنها إحداث الإيقاع وللسجع مكانته العظيمة في كونه مكونًا أساسيًا في بناء النص. وإنتاج دلالاته وحضوره الإيقاعي والموسيقي. ففي قوله:

كنتن تيكين. وكانوا يرقصون

(١) الأعمال الكاملة من ١٩٦٦، ١٩٦٥، ١٩٦٠.

(٢) الأعمال الكاملة، من ٢٠٠٦.

كنت تبكين على النيل. ويبكرك الغرات  
كل شيء يرسم اللعنة فوق الكلمات<sup>(١)</sup>

نلاحظ في السطر الأول جملتين، تبدأ كل منهما بالفعل (كان)، ثم يأتي بعدها (الفعل المضارع) في (تبكين) و(يرقصون)، كلاهما ينتهي بحرف (النون) المسبوق بحرف (مد) وكلاهما يبدأ بحرف (مفتوح ثم يليه حرف ساكن)، ففي ظل التوافق النغمي والصوتي بين الفعلين، وفي ظل المفارقة الدلالية بينهما (الرقص/ البكاء) يتحرك النص الشعري موضعاً رفض الشاعر لمشاعر الخيبة والهزيمة والبكاء، في مقابل فرح الأعداء ورفضهم، وعلى هذا فقد حاول السجع إبراز هذا التباين والمفارقة بين الموقفين النقيضين وعلى هذا فقد لعب السجع دوراً كبيراً ليس على المستوى الإيقاعي فقط، بل في إبراز الدلالة التي يريد الشاعر توضيحها للمتلقي.

ويكمن القول بأن دراسة القافية الداخلية - السجع - عند أبي سنة تكشف عن كونها إحدى الوسائل الرئيسة في بناء النص الشعري، ولكنها أقل دوراً من القافية الخارجية، وذلك يعود إلى أن القافية الخارجية تحقق أثراً عظيماً للإيقاع في نفس المتلقي وهو ما تعجز عنه القافية الداخلية<sup>(٢)</sup>.

#### ٦ - التكرار:

يتكون النص الشعري من وحدات نغمية تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري فالتكرار إذن هو البنية الأساسية للبيت وللقصيدة، وهذه الوحدات النغمية المكررة تفرض أحياناً - إضافة من التوازيات الموزعة داخل النص الشعري - "فنية الشعر تتميز بتوازن

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٧.

(٢) انظر: هوبل، فن الشعر ترجمة جورج طرابيشي، ١٠٠ / ١.

مستمر<sup>(١)</sup>. هذا التوازي يكون مصدره عودة نفس الصورة الصوتية وتكرارها، أو عودة الوحدة العروضية المنتظمة، والتكرار الصوتي يعمل على زيادة الإيقاع أكثر من الإنتاج الدلالي للنص، إذ إن الإنتاج الدلالي موجود مع أول وحدة صوتية. وتتفاوت درجة الإيقاع والشعور بالصوت المكرر تبعاً للمسافة بين الوحدات المتكررة، وكذلك حسب مساحة الوحدات وطبيعتها. فالكلمة تختلف عن الجملة ... الخ إن التكرار يؤكد - أحياناً - على قيمة الدال اللغوي ودوره في بناء النص الشعري وفتح آفاق جديدة نحو إطلاق إمكاناته النغمية والصوتية والدلالية، فالشاعر - في غير بنية التكرار - يلجأ إلى اللغة التي تنتج الدلالة فقط، في حين أنه في حالة التكرار يؤكد على تلك الدلالة الموجودة في النص، ويحاول إظهار الإيقاع لجذب المقلقي، ولذلك نجد المكرر في النص ليس أي جزء من أجزائه إنما هو الجزء الأهم في نفسية الشاعر الذي يريد من المقلقي الانتباه إليه.

والتكرار من شأنه أن يخلق قدراً كبيراً من الانسجام والتكالف بين العناصر المكونة للنص الشعري؛ لأنه جزء لا يتفصل عنه، ولا يمكن حذفه لأنه يقصد لذاته؛ ولذلك أصبح التكرار واحداً من أهم ملامح التشكيل الأسلوبية للشعر المعاصر<sup>(٢)</sup>.

ويعد التكرار أحد المكونات الأساسية في بناء النص عند أبي سنة، وتتعدد العناصر المتكررة ما بين كلمات مفردة، وعبارات، وصور نحوية، وتتخذ أشكالاً متعددة. فقد تلزم مكاناً محدداً في السطر أو السطور الشعرية، كما هو الحال في رد العجز على الصدر، وقد

(١) رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ص ١٧.  
(٢) انظر: د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص ٣٠ وما بعدها، وكذلك د. علي البط، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص ٢١٨ - ٢٢١ وكذلك د. فاطمة محبوب، التكرار في الشعر - مجلة الشعر، ج ٨، ١٩٧٧م، ص ٢٩.

تتحرك بحرية داخل النص وقد تقصر المسافة بين التكرارات، وقد تبعد تلك المسافة. كل هذه الأشكال تؤكد أهمية التكرار في بناء النص الشعري وإيقاعه عند أبي سنة من بين أشكال التكرار في شعر أبي سنة ما يسمى عند البلاغيين "رد العجز على الصدر"، وهو أن يقع أحد اللفظين في أول السطر والثاني في نهايته<sup>(١)</sup>. وهذا الشكل من أشكال التكرار قليل في شعر أبي سنة، ومن أمثلة ذلك قوله:

- أضيّق يا حبيبي أضيّق

- الآن يا حبيبي الآن<sup>(٢)</sup>

- فأين أنت الآن؟ أين أنت؟<sup>(٣)</sup>

ويلاحظ على هذه السطور الشعرية السابقة أنها قصيرة، وجاءت المسافة بين اللفظين المكررين قصيرة، فلا يفصل بينهما سوى كلمة أو كلمتين، وهذا من شأنه إبراز الإيقاع فقط، ولا تأثير له على الدلالة الكلية للنص.

وقد يأتي التكرار بهدف دلالي، مثال ذلك قوله:

بدء وختام، كل الأشياء لها بدء وختام<sup>(٤)</sup>

فالشاعر -هنا- يلجأ إلى التكرار بهذه الصورة ليقرر حقائق وأمورًا واقعة لا مجال

لتغييرها والعدول عنها، فنحن محكومون في هذا العالم بقانون صارم؛ وهو تبدل الأشياء

(١) رد العجز على الصدر، وسماه المتأخرون "تصدير" وقد قسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقسام: الأول ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره.

والثاني: ما وافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه. والثالث: ما وافق آخر كلمة في البيت بعض كلام فيه في أي موضع كان. وقال ابن أبي الأصم: يحسن أن يسمى النوع الأول تصدير التقية، والثاني: تصدير الطريفين والثالث: تصدير الحشو. انظر: ابن حجة الجوهري، خزنة الألب وعالية الأرب ٢٥٥/١ وكذلك: الحسين بن محمد الطوسي، التبيان في البيان من ٣٠٥، والسيوطي، شرح عقود الجمان من ١٤٨.

(٢) الأعمال الشعرية، من ٥٦٧، ٥٦٩.

(٣) المصدر السابق: من ٣٢١.

(٤) الأعمال الشعرية، من ٥٧٤.

## الإيحاء ← → شعر الحداثة

وتحولها، فما إن بدأ حتى تتراءى أمامنا النهاية. فلا نستطيع المخالفة لهذا القانون؛ ولذا كان تصدير السطر الشعري وإنهاؤه بعبارة "بدء وختام".

- من أشكال التكرار أيضاً في شعر أبي سنة ما يسمى بـ "العكس والتبديل" وهو قلب التراكيب وتبديل جزء منها بالآخر أو ترتيب الكلمات بطريقة عكسية<sup>(١)</sup>. وهذه الطريقة يتحقق فيها التكافؤ والتوازي بين الطرفين وتتمثل أهميتها في زيادة الدلالة وإيضاحها للمتلقي. وذلك مثل قوله:

الإنسان هو الكون

الكون هو الإنسان<sup>(٢)</sup>

فمبدأ المساواة والتكافؤ أمر متحقق بين كل من (الإنسان) و (الكون)، وتحول هذا التكافؤ إلى وحدة، فأصبح هذا الإنسان هو محور هذا الكون، وأصبح الكون وقضايا ومشكلاته محور نشاط الإنسان وتفكيره.  
ومن ذلك أيضاً قوله:

يدفعك الموج للصخر والصخر

للموج وأنت انتظار مقيم<sup>(٣)</sup>

فالشاعر في السطرين السابقين لا يعاني غربة وألماً وعذاباً من جهة واحدة، بل إن هذا الألم يحيط به من كل ناحية، فحينما يقذف به الموج إلى ناحية الصخر، فيظن أن عذابه قد انتهت، ولكن يتبدد هذا الطن، فإذا بالصخر يدفعه مرة أخرى إلى الموج، ليعيداً

(١) انظر: الحسين بن محمد الطيبي، مصدر سابق، ص ٣٠٤، والسيوطي، مصدر سابق، ١١١، القزويني الإيحاء ص ٢٠٥ وما بعدها.  
(٢) الأصول الشعرية، ص ٤١٨.  
(٣) المصدر السابق، ص ٢٩٣.

رحلة العذاب ثانية، وهكذا تسهم العبارة بطبيعة تركيبها في إغلاق منافذ الأمل وتحقيق أبدية العذاب.

ويلاحظ أن بنية "العكس والتبديل" تعمل على تقوية الدلالة، ودفع التوهم لدى المتلقي، فإن ظن أن النجاة قد تحققت - في المثال السابق - فتأتي عبارة العكس والتبديل فتدفع التوهم لدى المتلقي، بأن النجاة لم تتحقق بعد<sup>(١)</sup>.

• ومن أنواع التكرار أيضاً الذي اعتمد عليه أبو سنة ما يسمي "الترديد" وهو ترديد اللفظ مرتين، على أن يحمل في المرة الثانية معنى إضافياً<sup>(٢)</sup>. معنى هذا أن التريديد يعمل على توسيع دائرة الدلالة، فضلاً عن الإيقاع الصوتي الناتج عن هذا التكرار والتوازي الصوتي. والتكرار في هذا النوع يتم على مستوى الشكل، وقد يتباين اللفظان على المستوى الدلالي، ومثال ذلك قوله:

كنت عارية في الفراش.....

النوافذ مولعة بالهواء. النوافذ

مولعة كالمرايا بإفشاء سرك<sup>(٣)</sup>

يلاحظ أن الشاعر يردد جملة "النوافذ مولعة" مرتين، ولكنها في المرة الأولى هي مولعة بالهواء مصدر الحياة وأساسه، وفي الجملة الثانية تكون النوافذ مولعة بكشف العيوب والمساوئ وإفشاء الأسرار التي تحاول إخفاءها ولكن دون جدوى. ومن ذلك أيضاً قوله:

(١) هناك نماذج أخرى لهذه الظاهرة، انظر: قصيدة "قبي يفر بلا اتجاه" البحر موعدة" ص ٣٥، وكذلك ص ٧٣.  
(٢) انظر: الحسين بن محمد الطوسي، مصدر سابق، ص ٢٢٧، وأحمد الدمنهوري، حاية اللب، المصون على الجوهر المكون، ص ١٦٦، وابن رشيق القيرواني، المعدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ١٩٣٢/١.  
(٣) مرثيا الفهاتر البعيد ص ٨.



وترسم شكل الزمان السعيد  
وشكل الحبيب البعيد<sup>(١)</sup>

فالشاعر يستخدم كلمة (شكل) مرتين. وبالملاحظة المتأنية نلاحظ تحقيق الوحدة بين (الزمان السعيد) و (الحبيب البعيد). ولقد صار الاتحاد بارزاً وواضحاً بين (الزمان والحبيب). فالزمن يكتسب السعادة من عودة الحبيب البعيد والتمتع بقرينه ولقائه. وهو ما أبرزه هذا البناء التكراري في الجملتين. وتوجد أمثلة كثيرة لمثل هذا البناء<sup>(٢)</sup>

ومن بين أشكال التكرار في شعر أبي سنة ما يعرف "بالتجاور أو المجاورة" وهو أن يأتي اللفظان المتكرران متجاورين دون فاصل بينهما<sup>(٣)</sup>. ويعد هذا اللون من أشكال التكرار من أكثر أنواع التكرار عند أبي سنة. ويمثل رغبة الشاعر الأكيدة في تأكيد لفظه وتعميق الدلالة. إذ إن جمع لفظين مكررين في منطقة واحدة، دون فاصل بينهما يؤدي إلى وظيفة مقصودة. وخاصة أن التكرار في اللفظ الثاني يحمل دلالة تغاير مجيئه للمرة الأولى وهي ليست مغايرة عكسية أو مفاضة، بل هي مغايرة تؤكد وتوسع دائرة دلالة اللفظ حينما ذكر للمرة الأولى. مثال ذلك قوله:

الويل ... الويل

لأن قال حقيقته

في كلمات تحمل بعض الضوء<sup>(٤)</sup>

(١) الأصل الشعرية، ص ٢٤٧.

(٢) انظر - مثلاً - رمد الأستلة الخضراء ص ٥٢ - ٨٢.

(٣) في تحديد مصطلح التجاور، انظر، محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٤١٦.

(٤) الأعمال الشعرية، ص ٥٦٢.

كرر الشاعر كلمة (الويل) في السطر الأول مرتين دون فاصل بينهما. وهو بهذا يعلن بوضوح مدى الجفاء الذي ينتظر من أعلن حقيقته وصرح بها. أو ألقى على تلك الحقيقة الضوء حتى يراها الآخرون.

ومن أمثلة هذا التكرار أيضا قوله:

ليس هذا الظلام هو الليل يا إخوتي  
إنه دولة تتخطي الحدود  
إنه دولة من دخان حقوق  
كل هذا الظلام = اليهود  
كل هذا الظلام = اليهود  
كل هذا الظلام = اليهود (١)

يظهر التكرار هنا، بتكرار جملة ثلاث مرات "كل هذا الظلام = اليهود" والتكرار هنا يوضح مكانة اليهود في نفس الشاعر، فهو يسوي بين الظلام واليهود، فلم يعد للظلام دلالة خارج إطار اليهود، وكأنه حصر الظلام في ذلك الإطار اليهودي. وفي المقابل ينفي الشاعر الظلام عن الليل، وذلك إذ قورن باليهود، وقد عمق هذا الإحساس وأسهم في تركيزه استعمال الشاعر لـ "كل" التي تفيد الشمول والعموم (٢) وكذلك العلامة الرياضية " = " ويمكن أيضا ملاحظة هذا الشكل من التكرار من خلال قوله:

١. لا يمكن قتل الكلمة  
لا يمكن قهر النور بأعماق الإنسان

(١) البحر موعدا من ٩٥  
(٢) النظر الزجاجي، حروف المعاني، تحقيق على توفيق الحمد، ص ٩

الإنسان الإنسان (١)

٢. كان صوت الفقراء

يتعالى للسماء

اغسلوها بالدماء

اغسلوها بالدماء (٢)

• ومن أشكال التكرار -أيضاً- في شعر أبي سنة، هو أن يأتي المكرر في أوائل السطور بشكل متتابع، وتتعدد ملامح هذا الشكل. فقد يكون المكرر لفظاً. وقد يكون عبارة أو جملة. وقد يكون أداة أو حرفاً. ويعد هذا الشكل أكثر أنواع التكرار في شعر أبي سنة، إذ إنه في أغلب قصائده، حتى تكاد القصائد التي تغلت من هذا الشكل أن تكون نادرة. ولو تفحصنا ديواناً شعرياً واحداً للشاعر لاستطعنا من خلال هذا الديوان، أن نحصى عدداً كبيراً من هذا الشكل من أشكال التكرار. ويحقق هذا الشكل بعلامحه المتعددة توازياً صوتياً واضحاً، كما يسهم في ربط عناصر القصيدة، فهو وسيلة في شديده العبارة، وعرض الكثير من تفاصيل الفكرة والصورة، دوز ملل للمتلقي نتيجة لهذا التكرار المنتظم لجملة أو لكلمة، إضافة إلى أن هذا النوع من التكرار يولد المتعة في نفس القارئ (٣)، ومن أمثلة ذلك الشكل قوله:

يا صلاح الدين

وانفجرنا فوق (بارليف) الحصين

ألف عام فوق شيطان الغناه

ألف عام في جبال الشام تصحو وتقاتل

(١) مرابا النهار البعيد، ص ٩٦.  
(٢) ثلمات في المدن الحجرية ص ٧٧، ويمكن ملاحظة هذا النوع من أشكال التكرار في ديوان قصائد نبيلة ص ٨٩ وغيرها.  
(٣) انظر: رولان بارت، لغة النص ترجمة فواد صفاء، الحسين سبحان، ص ٤٤ «وكذلك د. مصطفى السعدني، النبوات الأسلوبية، ص ١٧٣، د. علي البطال، مرجع سابق، ص ٢١٨.

ألف عام في فلسطين تعرت للخناجر  
ألف عام عرضة للمجد وللذبح قامت  
واعتسلنا بالدماء (١)

يلاحظ أن تكرار "ألف عام" أربع مرات في موضع ثابت أول السطر الشعري، أعطت هذه الجملة عمقاً تاريخياً بعيداً للقضية، فهو منذ سنوات ملوأل "ألف عام" وهو يجاهد من أجل قضية، قضية الأرض، الجذر، والتراث، كان ذلك من خلال الحروب الصليبية، والآن خلال الحروب الصهيونية.. ويلاحظ أن تكرار "ألف عام" بشكل متتابع خلق جواً متوتراً في العبارة يلائم النبرة الحماسية في الأبيات.

ويمكن - أيضاً - تأمل هذا اللون من اللون التكراري في قوله:

وكيف سنبدأ هذي المسيرة ؟

وأعداؤنا يملأون المدن

وأعداؤنا يرصدون النجوم التي..

تتراجع فوق البلاد

وأعداؤنا يكرهون الطفولة والحب

يقيمون في القدس عيد الكراهية المستمر (٢)

تكررت كلمة (أعداؤنا) ثلاث مرات متتالية خلال أسطر شعرية متتالية، جاء التكرار هنا ليعمق الكراهية في نفوس الناس، ويعين الصدور غلا وحققاً لهؤلاء الأعداء، فهم يحاصروننا في الأرض/المدن، ويحاصروننا في السماء/النجوم، وهم أيضاً يخالفون الطبيعة في كراهيتهم للطفولة والحب، وإقامتهم عيداً للكراهية. وعلى هذا تكررت كلمة (أعداؤنا) أولاً لتوضيح حقيقة الأعداء، وثانياً لشحن الصدور للمواجهة، وثالثاً لربط عناصر القصيدة

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٨.  
(٢) المصدر السابق، ص ٧٢.

الإيقاع ← شعر الحداثة

بعضها ببعض. إضافة إلى خلق إيقاع واضح يعمل على إيقاظ المتلقي والانتباه جيداً للشاعر.

ويمكن - أيضاً - ملاحظة هذا الشكل من خلال قوله:

وحدنا والمغول

خلف هذا الجدار

الذي لا يبيل

خلف هذا الجدار الذي

يستميل.....

وحدنا والمغول

نتقاسم هذا الزمان الضئيل

الزمان الذي سوف يبقى

لنا - وحدنا -

كي يجيء الزمان البديل

كي يجيء الزمان الجميل<sup>(١)</sup>

ففي السطور السابقة أكثر من تكرار، يوضح الشاعر من خلاله عدم إمكان تحقيق التواصل مع المغول، إذ يفصل بيننا وبينهم جدار (لا يبيل) بل (يستميل). وعلى هذا فلن يحدث التواصل بيننا وبينهم، ولا أمل في ذلك. هذا ما وضع من خلال تكراره لعبارة (خلف هذا الجدار). ثم يتعلق الشاعر بالزمان القادم (البديل/الجميل)، وهو على ثقة من أن الزمن الجديد، أفضل بخيره وجماله من الزمان القديم والحاضر. فإن الزمان الجديد

(١) رمد الأسلة الخضراء، ص ٨٣.

الذي ينتظره الشاعر هو زمان حسم الصراع بيننا وبين الغول لصالحنا. حيث قال (لنا وحدنا)، هذا التعلق والتفائل بهذا الزمن القادم ظهر من خلال تكراره لجملة (كي يجيء الزمان).

ويلاحظ أيضًا أن الشاعر كرر السطرين الأخيرين. من خلال الفاظ يعينها، إضافة إلى تكرار الصيغة الصرفية الواحدة بين (البديل / الجميل). وهذا من شأنه إحداث إيقاع يؤثر على نفس المتلقي ويهيمن عليه. (١)

• ومن أشكال التكرار في شعر أبي سنة، تكرار أبيات مقدمة القصيدة، وذلك في نهاية النص (٢)، فيتحقق بذلك نوع من أنواع التوازي والتماثل بين المقدمة والنهاية. هذا التوازي والتماثل الصوتي الناتج من تكرار جملة أو جمل، في المقدمة ثم في النهاية من شأنه خلق إيقاع يسيطر على المتلقي فيعود به مرة ثانية إلى بدء القصيدة متأملًا هذه الأصوات والجمال، فيقف عند الدائرة الدلالية لهذا المكرر وهذا التكرار يعمل على توحيد القصيدة، فهي تسير وفق رؤية واحدة من مطلعها حتى نهايتها، أو أن هناك خيطًا واحدًا يشد دلالة القصيدة وينأثها التركيبي وطبيعة إيقاعها. هذا الخيط يكمن في التكرار الناشئ بين المقدمة والنهاية. كما أن هذه الجمل المكررة تمثل الشحنة المعنوية والدلالية الكامنة في نفس الشاعر، فيرددتها مرتين، وكأن المتلقي يقف بين العبارتين والجملتين، كل جملة تحاول جذبته نحوها، وهما في حقيقتهما

(١) ويمكن ملاحظة هذا الشكل التكراري من خلال العديد من القصائد، انظر مثلاً ديوان البحر موعداً، ص ١٠، ١٧، ١٨، ٣٩، ٥٤، ٧٤، ٨٠، ٨٣، ٩٨، ٩٣، ١٠٨، وتأملات المدن الحجرية ص ٢٨، ٣١، ٣٦، ٦٨، ٧٨، ٨٠، ٩١، ٩٥، ١١٠، ١١٨، ١٣٣، ١٣٨.

(٢) علقت نازك الملائكة، هذا النهج التكراري في القصيدة، لأنه يمثل النهايات الضعيفة في الشعر، انظر، قضايا الشعر، ص ٢٧٢.

حملة واحدة، وما بينها من سطور شعرية بمثابة البسط والنضيق لهذه الجملة المفتوح بها القصيدة، ومن أمثلة ذلك قوله:

وهذا هو البدر يأتي من الشرق  
أخضر مثل البمام الذي في الأساطير  
أزرق مثل المياه التي في البحار...  
وأحمر كالحب. أصفر كالموت في بلد لا يريدك  
أبيض مثل النهار<sup>(١)</sup>

بهذا المقطع يبدأ الشاعر قصيدته "أسافر في القلب" ومع تغير بسيط، يختتم به قصيدته. والقصيدة كما هو موضح بالديوان كتبت سنة ١٩٨٠ في "أيوا" بأمريكا. فالشاعر إذن يعاني من مرارة الغربة، ينتابه الحنين إلى الشرق، بكل سحره ودفئه، فما زال الشرق يسيطر على الشاعر ومشاعره، وهو ما أكدته لنا من تكراره لهذا المقطع الذي يوضح شوقه لهذا الشرق ببدره وصفائه بعد ما افتقد هذا الإحساس في بلد كل ما فيها صناعي رائج. ومن أمثلة ذلك أيضا قوله:

وتسأل سيدة في الطريق  
ومن ذا القليل  
ويهمس صوت جليل  
غريب أتى من قنا<sup>(٢)</sup>

(١) البحر موعنا، ص ٤٣.

(٢) البحر موعنا، ص ١٠٣.

تبدأ القصيدة بهذا المقطع. وتختتم أيضا به. فالشاعر في تلك القصيدة بدأها من نهايتها. إذ إنه بدأ بنهاية الغريب ومقتله. وتساؤل سيدة عنه. ثم راح يحكي حكايته وكيف جاء هذا الرجل من أقاصي الصعيد بحثا عن رزقه. فإذا به يسقط من فوق خشبة البناء فتنتهي القصيدة بسطور المطلع نفسه. وهو يلجأ في ذلك بما يسمى "الارتجاع الفني" قاصداً بذلك الهيمنة على المتلقي والسيطرة عليه. ومن ذلك التكرار أيضا قوله

هي امرأة من عبيد القرنفل والنار .  
تختار عشاقها من حيارى المساء ..  
الذين يجوبون هذي الفصول  
فلا يابھون بغير النجوم  
ولا يأنسون لغير الرحيل  
ولا يملكون سوى الذاكرة<sup>(١)</sup>

هذا المقطع الطويل. يكرر مرة ثانية في نهاية القصيدة. وهو في النهاية يؤكد أن هذه المرأة هي ضرب من المستحيل. فهي كما عبر عنها "امرأة السعادة" ومن ثم يصبح عاشقها غير موجود على هذا الكوكب الأرضي. وعلى هذا فيصبح التوحد بين المقدمة والنهاية له دلالة الغنية والمعنوية. إضافة إلى دلالة الإيقاعية في نفس المتلقي.

• ويمكننا أن نعد من أنواع التكرار - أيضا - تكرار الحرف أو الصوت المفرد. وذلك أن الصوت يسهم في بنية الإيقاع. فالشاعر يحاول الاستغادة بطاقات الأصوات وخصائصها. إذ إن لكل صوت طاقة يمكننا استغلالها داخل النص الشعري. وما يؤديه الحرف لا يمكن أن يؤديه حرف آخر فنكرار حرف واحد في النص يكتسب

(١) المصدر السابق. ص ٥١



الإيقاع ← شعر الحداثة

النص من خلاله قيمة إيقاعية خاصة. والشاعر بسعيه الدائم في توظيف طاقات حروفه إنما يقصد بذلك تحقيق تماثل ونواز صوتي، يسهم في بناء النص الشعري (١). ومن أمثلة ذلك قول أبي سنة:

تقابلا فابتسما

تكلموا واحتدما

تعانقا

تماوجا

وارتطما

تفجرا هوى

ريحا دما

تناغما كأنما

هما

لحنان صاعدان للسماء

وحلقا

نجمين أزرقين

ملائرين أخضرين

مثلما

تفتحا تداخلا (٢)

(١) انظر: جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر) ص ١٢٠ وما بعدها.  
(٢) رمة الأسئلة الخضراء، ص ٢٤.

يلاحظ في السطور السابقة تكرار حرف (الهاء) في فواصل عدد من السطور (تقابلا، تكلمنا، تعانقنا، شأوجنا، تفجروا، تناغمنا، نفتحنا، نداخلنا)، ويلاحظ أن زيادة الهاء فيها تؤكد حالة التوحد التي أصبح الشاعر ومحبته فيها. فلا يصدر عنهما إلا فعل واحد كما يلاحظ غياب أداة الربط بين الفعلين (نفتحنا، نداخلنا) دلّ ذلك على أن التفتح والتداخل بينهما إما كان في لحظة زمنية واحدة.

كما يلاحظ في السطور تكرار حرف (الألف) في (تقابلا - ابتسما - تكلمنا - احتدما تعانقنا - تناغمنا، .....)، وأحيانا (الألف مع النون) في (الحنان، صاعدان)، وربما يسقط الألف، ويأتي بالياء والنون تنويهاً إيقاعياً في قوله (نجمين - أزرقين - طائرَيْن أخضرين)، كما استغل الشاعر الطاقة الإيقاعية للحرف (الألف) - أيضا - خارج دائرة المثنى في قوله: (هوى - دما - السما). ويمكن أيضا ملاحظة قيمة الحرف/الصوت وطاقته الإيقاعية والدلالية من خلال المثال التالي:

وتراقصنا  
كنا لجنتين  
وديعين  
بعيدتين قريبين  
صغيرين  
كثيرين سعيدين  
كثيرين وحيدين<sup>(١)</sup>

(١) رمة الأسئلة المخرأء، ص ٣٣

فالشاعر يعتمد على تكرار حرفي (الباء والنون) -المثنى- إبقاء منه لرفضه الوحدة التي يعاني منها ويحاول -باندفاع- التوحد بالمحبوب، فهو كثير بها، وحيد بدونها، وهي كذلك ويمكننا ملاحظة هذا النوع من أنواع التكرار في الكثير من قصائد الشاعر<sup>(١)</sup>

بعد دراسة الإيقاع في شعر أبي سنّة يمكننا القول :

أن الشاعر يعلن في كل قصائده عن انتمائه إلى حركة الشعر المعاصر، مستخدماً التفعيلة أساساً لبناء القصيدة معتمداً على نظام السطر الشعري بدلاً من البيت الشعري القديم، وهو كذلك يتحرر من قانون الالتزام الذي يفرضه نظام الشطرين في عدد ثابت للتفاعيل بكل سطر، فأصبح الشاعر باستخدامه نظام السطر حرّاً غير مقيد بعدد التفاعيل فجاء شعره يتميز بالإيقاع الظاهر والباطن أو الواضح والخفي.

وحاول الشاعر التخلص من رقابة الإيقاع من طريق عدّة أشياء منها اهتمامه بالتصريح والتقفية في مفتتح بعض قصائده، واهتمامه بحشو البيت من طريق التماثل الصوتي والتوازي بين كلمات السطر الشعري الواحد، ومن طريق المجانسة والسجع، ومن طريق التكرار الذي تتعدد أنواعه في شعر أبي سنّة. كل هذه الأنواع تسهم في خلق إيقاع واضح حافظ الشاعر من خلاله على طريقة بناء القصيدة كما كانت من قبل، وهو في ذلك يبدو مرتبطاً أشد الارتباط بالقصيدة العربية القديمة، وإن حاول - على استحياء - التمرد على بعض تقاليدھا وإيقاعھا.

(١) انظر - مثلاً - رماد الأسلة الخضراء ص ١٦، رقعات نيلية ص ٧٥، ٩٠، ١٠٣ تأملات في العنن الحجرية ص ٣٦، ٦٨، ٧٣، ٨١، ٩١، ١١٢.

## الفصل الثاني

### الإيقاع في شعر فاروق شوشة

يعتبر فاروق شوشة واحداً من أهم شعراء الستينيات. وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم يحظ باهتمام النقاد، ولم تجد دراسات نقدية توضح شاعرية هذا الرجل، باستثناء دراسة واحدة للدكتور مصطفى عبد الغني تحت عنوان "البنية الشعرية عند 'فاروق شوشة' وقد صدرت الدراسة عام ١٩٩٢، وهي عدة مقالات نشرت أولاً بمجلة فصول المصرية، ثم جمعت تحت العنوان السابق. وقد توقف الدكتور عبد الغني في دراسته عند الديوان الخامس "الدائرة المحكمة"، ولم يتعد إلى الدواوين الأخرى الصادرة بعده. وعلى هذا فقد واكب هذا الكتاب إبداع الشاعر حتى عام ١٩٨٣.

كما تجدر الإشارة إلى أن هناك بعض الدراسات النقدية لبعض دواوين الشاعر تمثل إضاءة حول هذا الديوان، أو قراءة للعملية الإبداعية في ديوان ما، ولكن هذه الدراسات على ندرتها<sup>(١)</sup> لا تمثل صورة حقيقية للإبداع الكلي للشاعر.

وإذا كان فاروق شوشة واحداً من جيل شعراء ما بعد الرواد، فقد حمل على كاهله مشاغل التجديد في القصيدة العربية، امتداداً لجيل الرواد الذين سبقوه، أمثال السياب والنباتي ونازك الملائكة، وحنازي.

ويمكنه دراسة الإيقاع لدى الشاعر من عدة زوايا أهمها:

- الوزن الشعري والتدوير.
- القافية.

(١) نذكر منهما: دراسة "دائرة العري عند فاروق شوشة" د. محمد عبد المطلب، وهي فصل ضمن كتاب قراءات أسلوبية في الشعر الحديث.

• الطباق والسجع والجناس ...

#### أولاً: الوزن :-

يشكل الوزن الشعري أحد العناصر الأساسية المكونة والدالة في بناء النص الشعري وقد يكتسب النص الشعري حظه من الرداءة والجودة بمقدار التزامه وتجديده في مجال الوزن الشعري. فالوزن واحد من أبرز الفروق بين الشعر والنثر. والوزن يضمن تكرار الصورة الصوتية بنفسها في صورة التفعيلات، ويخلق توازنات صوتية تنظم بها الألفاظ والعبارات، فتخلق إيقاعاً موسيقياً يغيّر في جوهره اللغة العادية. ومن هنا كان مدخلنا لدراسة الإيقاع الشعري لدى الشاعر يبدأ من دراسة الوزن العروضي لقصائده. ومدى استجابته لقواعد العروض العربي القديم. ومدى استحداثه أو تجاوزه لهذه القواعد.

وفي الجدول التالي، صورة عامة توضح الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر ونسب استعمالها، ويمكننا من خلاله دراسة هذا الجانب الإيقاعي لشعر هذا الرجل.

( جدول استخدام الأكران في الدواوين الشعرية الخاروقى شوشمة )

[illegible]

بالنظر في الجدول السابق يمكن تسجيل عدة ملاحظات خاصة بـ:

١- استخدام الأوزان في كل ديوان.

٢- المتنحى العام للأوزان في مجمل قصائد الشاعر.

أولاً : استخدام الأوزان في كل ديوان :

- في الديوان الأول: "إلى مسافرة" الصادر عام ١٩٦٦، يحتل "الرجز" مكان الصدارة وذلك بنسبة ٤٠٪، ويحتل المركز الثاني القصائد متعددة البحور وتلك بنسبة ٢٢.٧٪، أما "المتدارك" فيأتي في المركز الثالث بنسبة ١٨٪، ويشغل المتقارب المركز الرابع بنسبة ٩٪، أما الكامل والوافر فيحتلان المركز الأخير بنسبة ٤.٥٪ لكل واحد منهما.
- أما الديوان الثاني: "العيون المحترقة" الصادر عام ١٩٧٢ ففيه يحتفظ الرجز بمكان الصدارة، بنسبة ٤٤٪، ويقفز المتدارك إلى المركز الثاني وذلك بنسبة ٢٧.٧٪، وتتقهقر قصائد البحور متعددة الأوزان إلى المركز الثالث بنسبة ١٦.٦٪ وفي هذا الديوان ظهر وزن جديد وهو الرمل، وجاءت نسبته ١١.١٪ ويلاحظ اختفاء "المتقارب" و"الكامل" و"الوافر".
- أما الديوان الثالث: "لؤلؤة في القلب" وصدر عام ١٩٧٣، وفيه يواصل الرجز تقدمه بمكان الصدارة، بنسبة ٣٤.٧٪، ويظل المتدارك في المركز الثاني بنسبة ١٧.٤٪ ولكن يزاحمه المتقارب الذي عاود الظهور مرة أخرى، ويلاحظ انساع الفارق بين المركز الأول والثاني. ثم يظهر وزن جديد يحتل المركز الثالث وهو السريع وذلك بنسبة ١٣٪، أما بحر الرمل فيحتل المركز الرابع وذلك بنسبة ٨.٧٪، ويعود الوافر

مرة أخرى للظهور بقصيدة واحدة لتصل نسبته إلى ٤.٣٪ وفي الديوان يظهر بحر جديد هو الخفيف بنسبة ٤.٣٪. وقد اختفت من الديوان القصائد متعددة الأوزان.

- أما الديوان الرابع: "في انتظار ما لا يجيء" الصادر في عام ١٩٧٩، وفيه يترك الرجز مكان الصدارة لأول مرة، ويحتل القصائد متعددة الأوزان مكان الصدارة بنسبة ٣٢.٣٪. أما المركز الثاني فهو من نصيب الرجز والمداركة بنسبة ٢٦.٦٪ لكل وزن منهما، ويتقهقر المتقارب للمركز الثالث بنسبة ٦.٦٪. ويلاحظ اتساع الفارق بين المركز الثاني والثالث ليصل إلى ٢٠٪ وكذلك يمكن ملاحظة اختفاء أوزان الكامل والوافر والخفيف والرمل والسريع.

- أما الديوان الخامس: "الدائرة المحكمة" وقد صدر عام ١٩٨٣، قللمرة الأولى والأخيرة- يقفز المتقارب للمركز الأول بنسبة تصل إلى ٣٣.٣٪ ويأتي الرجز في المركز الثاني بنسبة ٢٥٪، ثم يأتي كل من المدارك والكامل والرمل والسريع وقصائد متعددة الأوزان. في المركز الثالث -والأخير- بقصيدة واحدة لكل وزن بنسبة ٨.٣٪ لكل بحر شعري... ويلاحظ أن هذا الديوان يمثل عودة لبحري الكامل والسريع، ويواصل كل من الوافر والخفيف الاختفاء.

- أما الديوان السادس: "لغة من دم العاشقين" الصادر في عام ١٩٨٦، وفيه يحتل المدارك لأول مرة الصدارة بنسبة ٤٢٪، ثم يأتي الرجز في المركز الثاني بنسبة ١٥.٧٪ (يلاحظ اتساع الفارق بينهما)، ثم يأتي كل من المتقارب والرمل والقصائد متعددة الأوزان في المركز الثالث بنسبة ١٠.٥٪ لكل وزن. أما الخفيف



والبسيط فيحتلان المركز الأخير بنسبة ٥.٢٪ لكل واحد منهما. وفي الديوان يلاحظ تراجع المتقارب وتقدم الرمل عما كانا عليه في الديوان الثالث. كما يلاحظ أيضا عودة الخفيف مرة أخرى، ولأول مرة يظهر وزن شعري جديد وهو البسيط. ويختفي كل من الكامل، والسريع، إضافة إلى الوافر.

• أما الديوان السابع: 'يقول الدم العربي' وقد صدر عام ١٩٩١. وفيه يواصل المتدارك تقدمه بـ ٣٧.٥٪ ويحتل المتقارب المركز الثاني بنسبة ٢٣.٥٪ (يلاحظ - أيضا - اتساع الفارق بينهما) ويتراجع لأول مرة الرجز إلى المركز الثالث وذلك بنسبة ١٨.٨٪ ويشاركه الرمل بالرصيد نفسه. ثم تأتي قصيدة واحدة متعددة الأوزان ونسبتها ٦.٣٪ ويلاحظ في هذا الديوان تقهقر الرجز إلى المركز الثالث وتساعد الرمل لأول مرة لياخذ المركز الثالث. مع ملاحظة اختفاء الكامل والوافر والخفيف والسريع والبسيط.

• أما الديوان الثامن: 'هنت لك' الصادر في عام ١٩٩٢. وفيه يواصل المتدارك احتلال الصدارة بلا منازع حتى أوشك أن يحتل نصف الديوان. فقد جاءت نسبته ٤٧.٦٪. ويواصل الرمل زحفه نحو المقدمة فيحتل المركز الثاني بنسبة ١٩٪ وتأتي القصائد متعددة البحور في المركز الثالث بنسبة ١٤.٣٪. ويعود كل من الكامل، والبسيط في الظهور مرة أخرى ويحتلان نسبة ٤.٨٪ لكل واحد منهما ويشاركهما الرجز الذي وصل إلى أدنى مركز له منذ بدء التجربة الإبداعية لدى الشاعر. ويلاحظ تراجع المتقارب إلى ٤.٨٪. ويواصل كل من الخفيف، والسريع والوافر الاختفاء.

• أما الديوان التاسع: "سيدة الماء" والذي صدر عام ١٩٩٤، فتحتل فيه القصائد متعددة الأوزان الصدارة بنسبة ٥٠٪ أي نصف الديوان. ويأتي المتدارك في المركز الثاني بنسبة ٢٥٪ (يلاحظ اتساع الفارق بينهما)، ويأتي في المركز الثالث والأخير كل من الرجز والمتقارب والرمل وذلك بنسبة ٨.٣٪ لكل وزن منها. ويلاحظ في هذا الديوان لجوء الشاعر إلى مزج بحور شعرية بعضها ببعض في داخل السطر الشعري الواحد وسيأتي تفصيل ذلك.

• أما الديوان العاشر: "وقت لاقتناص الوقت" الذي صدر عام ١٩٩٦م، فيتصدر فيه المتدارك قائمة الأوزان بنصيب ست قصائد بنسبة ٣٧.٥٪، ثم يأتي الرجز في المرتبة الثانية بنصيب أربع قصائد بنسبة ٢٥٪، ثم يأتي الخفيف في المرتبة الثالثة بقصيدتين بنسبة ١٢.٥٪، ثم يأتي كل من المتقارب، والرمل والكامل والبسيط بقصيدة واحدة لكل منهما بنسبة ٦.٢٥٪ لكل وزن، ويلاحظ خلو الديوان من القصائد المتعددة الأوزان.

تالياً: المنحنى العام للأوزان:

١. المتدارك:

كانت بدايته في المركز الثالث، وذلك في الديوان الأول ثم صعد إلى المركز الثاني في الديوان الثاني والثالث، ثم انخفض إلى المركز الثالث - مرة أخرى وذلك في الديوان الخامس، ليصعد إلى المركز الأول في الديوان السادس "لغة من دم.." وكذلك ديوان "يقول الدم.." و"هنت لك"، ثم يبدأ في التراجع مرة أخرى إلى المركز الثاني في الديوان قبل الأخير ثم يعود للصدارة في الديوان الأخير.

وكانت حركة المتدارك في التصاعد دائماً ليصل إلى المركز الأول، ويظل محافظاً عليه فترة طويلة. ثم يبدأ في الهبوط مع الديوان قبل الأخير، ثم يصعد في الديوان الأخير.

### ٢. الرجز:

يبدأ الرجز محتفظاً بالصدارة في الدواوين الثلاثة الأولى. ثم يبدأ في التراجع منذ الديوان الرابع ليحتل المركز الثاني في الدواوين الرابع والخامس والسادس، ثم يهبط إلى المركز الثالث في الديوان السابع، ثم يواصل تراجعه ليصل إلى المركز الرابع في الديوان الثامن... ويلاحظ أن حركة الرجز في الهبوط المستمر.

### ٣. المتقارب:

بدأ المتقارب في المركز الثالث في الديوان الأول، ثم اختفى تماماً في الديوان الثاني ثم يعود بقوة في الديوان الثالث ليحتل المركز الثاني، ثم يعاود الهبوط للمركز الثالث في الديوان الرابع، ثم يصعد للمركز الأول في الديوان الخامس ثم يهبط مرة أخرى في (لغة من دم...)، ثم يصعد ثانية للمركز الثاني في (يقول الدم...)، ثم يهبط مرة أخرى في الدواوين الأخيرة... ويلاحظ أن حركة المتقارب متذبذبة في الصعود والهبوط.

### ٤. الرهل:

تبدأ رحلة الرهل في إبداع الشاعر منذ الديوان الثاني، ويظل معه صعوداً وهبوطاً وأفضل مركز حققه الرهل كان المركز الثاني في ديوان "هنت لك".

### ٥. السريع:

ويحر السريع لم يظهر إلا في ديوانين فقط هما "لؤلؤة في القلب" و"الدائرة المحكمة" وقد حقق المركز الثالث في كل منهما.

#### ٦. الكامل:

ظهر في الديوان الأول ثم اختفى، وعاود الظهور في (الدائرة) ليختفي ثانية، ثم يعود في "هنت لك" مرة ثالثة، ولم يحقق الكامل أي مركز متقدم.

#### ٧. البسيط:

ظهر لأول مرة في الديوان السادس، ثم اختفى في السابع، ليعود في الديوان الثامن ثم اختفى ثانية ليعود في الديوان الأخير، ولم يحقق البسيط أي مركز متقدم.

#### ٨. الواقف والخفيف:

كان حضورهما في إبداع الشاعر حضوراً شرفياً، فأبدع قصيدتين لكل وزن منهما، ولم يحقق أي وزن منهما أي مركز متقدم.

• أما قصائد البحور المتعددة فهي متوفرة في كل دواوين الشاعر، باستثناء الديوان الثالث والديوان الأخير اللذين تغيبت عنهما، وحققت تلك القصائد المركز الثاني في الديوان الأول، والمركز الثالث في الديوان الثاني، ولأول مرة حققت المركز الأول في الديوان الرابع، ثم تبدأ في الهبوط والصعود في الدواوين التالية، لتصعد بقوة في الديوان قبل الأخير لتحتل المركز الأول بجدارة... ويلاحظ أن حركة تلك القصائد حركة متذبذبة صعوداً وهبوطاً.

وبالنظر إلى الجدول الذي يضم مجمل شعر فاروق شوشة يتبين أن مجمل القصائد تبلغ ١٧٥ قصيدة جاءت على النحو التالي:

٥٦	قصيدة	متدارك	٢٩.١ /
٤٤	قصيدة	رجز	٢٥.١ /
٢٠	قصيدة	متقارب	١١.٤ /
١٧	قصيدة	رمل	٩.١ /
٤	قصيدة	كامل	٢.٣ /
٤	قصيدة	سريع	٢.٣ /
٤	قصيدة	خفيف	٢.٣ /
٣	قصيدة	بسيط	١.٧ /
٢	قصيدة	وافر	١.١ /
٢٦	قصيدة	متعدد الأوزان	١٤.٩ /

ومن خلال العرض السابق يمكن تسجيل عدة ملاحظات أهمها:

١. يعد البحر المتدارك أكثر البحور الشعرية استخداماً لدى فاروق شوشة<sup>(١)</sup>
٢. يستوعب كل من (المتدارك والرجز والمتقارب) نسبة عالية (٦٥.٧٪) وهي نسبة تقترب من ثلثي إنتاج الشاعر، وهذه الأوزان الحضور الدائم في كل الدواوين باستثناء المتقارب الذي تغيب عن الديوان الثاني فقط.
٣. فضل فاروق شوشة في معظم إنتاجه الشعري استخدام البحور الصافية أو البسيطة (ذات التفعيلة الواحدة). فقد استخدم (المتدارك والرجز والمتقارب والرمل والكامل والوافر) وكانت نسبتها (٧٨.٨٪). أما البحور المركبة التي تتكون من تفعيلتين فلم يكن لها حضور كبير فقد استخدم كلا من (الخفيف والبسيط والسريع)، وكانت نسبتها مجتمعة حوالي (٦٪) فقط.

(١) يعد "المتدارك" من أكثر البحور الشعرية استخداماً في الشعر المعاصر، انظر - مثلاً - د. محمود السمان - أوزان الشعر الحر وقوافيه ص ٨٠ وما بعدها د. علي بوناس - فنن الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١٢٦.

٤. البحور التي مزج فيها فاروق شوشة بين أكثر من بحر شعري، جاءت نسبتها نحو (١٤.٩٪). ويلاحظ على هذه القصائد أن كلا من (المتدارك والرجز) يمثلان طرفاً رئيساً فيها حتى احتلا نسبة (٩٦.١٪) من تلك القصائد. وذلك باستثناء قصيدة واحدة<sup>(١)</sup> جاءت على (الرمز. المتقارب) وهكذا يتضح أن المتدارك والرجز لهما السيطرة حتى على قصائد المحور المتعددة. كما يلاحظ أن الشاعر استخدم بحرًا شعريًا جديدًا على إبداعه ولم يستخدمه إلا في تلك القصائد وهو الطويل الذي جاء مع المتدارك في قصيدتين<sup>(٢)</sup>.

٥. يمثل ديوان "لغة من دم العاشقين" نقطة تحول في إيقاع الشاعر. إذ شهد هذا الديوان تفوقًا ملحوظًا للمتدارك - لأول مرة - فأوشك أن يحتل وحده نصف الديوان. كما يمثل الديوان "سيدة الماء" تحولاً أكبر فقد مزج الشاعر لأول مرة في تاريخ إبداعه الشعري الطويل - بين بحرَين شعريين في داخل السطر الواحد، واحتل هذا التجديد نسبة ٥٠٪ من الديوان. وهذا يؤكد أن الشاعر لم يتوقف عن التجديد، وهو يواصل عطاءه مجددًا من أدواره وإيقاعه.

#### النتائج السابقة تدعو إلى عدة تساؤلات منها:

لماذا احتل كل من المتدارك، والرجز مكان الصدارة، وذلك بنسبة (٥٤.٣٪) أي أكثر من نصف الحجم الإبداعي لدى الشاعر.

(١) انظر، قصيدة "خطوط في الفوج" ديوان لغة من دم العاشقين.  
(٢) انظر، قصيدة مواكب الشهداء بديوان يقول الدم العربي، وقصيدة موعظك الآن بديوان هنت لك.

وللإجابة على هذا التساؤل، ينبغي أن نعتزف أن الرجز يحظى باهتمام خاص في الشعر الحديث<sup>(١)</sup> ... فقد رأي بعض النقاد، أن في الرجز سمات وخصائص خاصة تميزه عن غيره من الأوزان، فقل إنه من أضعف البحور شبيهاً في الوزن<sup>(٢)</sup>، وقيل إنه يقوم على أساس من التعبير عن وظيفة اجتماعية جديدة، وقد دفعته هذه الوظيفة إلى التخلص من بعض الخصائص الظاهرة في القصيدة، ومن هذه الخصائص النغم الخارجي الواضح فالشعر الذي كان في الماضي يؤثر عن طريق الإلقاء، أصبحت وظيفته التأثير عن طريق القراءة<sup>(٣)</sup>، كما أن الرجز أسهل البحور نظماً<sup>(٤)</sup>، وترجع سهولته إلى التغيرات الكثيرة المألوفة في أجزائه، والتنوع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه<sup>(٥)</sup>، ومن ناحية أخرى يقترب الرجز اقتراباً كبيراً من النثر، فهو وزن شعبي، ومن آيات شعبيته كثرة زحافاتهِ وعمله وكثرة مجيئه مشطوراً ومنهوكاً ومجزؤاً<sup>(٦)</sup>، كما أن وزن الرجز نواحيب ونبض متقارب يحاكي انسياب الأحاسيس ونبض المشاعر لدى الشاعر الحديث الذي فرضت عليه ظروف الحياة والعصر من المشاق والأعباء ما جعله كثير القلق وعالي النبض ولاهت الخمل، ولا شك في أن أقرب ما يلي كل هذا هو وزن الرجز والمتدارك، كل هذه الأسباب جعلت الشاعر يؤثر استعمال هذا الوزن الشعري في دواوينه الأولى، ربما يعود ذلك إلى أن الشاعر كان في مرحلة البدايات، فهو أقرب إلى النثرية والشعبية ويحتاج إلى كثرة العلل والزحافات، وأية

(١) انظر: د. محمود علي السمان، أوزان الشعر الحر وقوافيه من ٦٧، ص ٨٠، وكذلك د. علي بونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث من ١٢٦، ١٢٧.

(٢) انظر: الحسائي حسن عبد الله، عفت سكون النار من ٩٢.

(٣) انظر: رجاء النقاش، مقدمة ديوان مدينة بلا قلب من ٨٨.

(٤) انظر: سليمان البستاني، البلاغة هوميروس من ٩٣، ٩٤.

(٥) انظر: عبد الحميد الرازي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية من ٢٠١.

(٦) انظر: د. حسين نصار الشعر الشعبي العربي من ٣٨.

نلك أن الرجز احتل في الدواوين الأولى نسبة ٦٦٪ من نسبة الرجز الإجمالية. وتضاءلت إلى ٢٤٪ في باقي الدواوين السبعة التالية.

ثم يأتي تحول الشاعر إلى إيثار وزن آخر هو المتدارك. وذلك بدءاً من الديوان السادس، وهو بحر معروف بضجيجه الصاخب فهو أشبه ما يكون بوصف جيش أو وقع مطر أو سلاح<sup>(١)</sup>، وهو يصلح أكثر ما يصلح للحركة الراقصة والتخمة السريعة<sup>(٢)</sup> ولهذا استخدامه كثيراً من الشعراء في العصر الحديث. وذلك نظراً لخفته وسرعته وتلاحق انغامه. وكل هذا جعله يصلح لأغراض معينة، كما أن هذه السرعة التي اشتهر بها بحر المتدارك أو الخبيب والتي يسببها سمي بركض الخيل جعلته موائماً لسرعة إيقاع هذا العصر، وهي أيضاً انعكاس لشدة الانفعال وتأجج العاطفة وتوقدها<sup>(٣)</sup>، ومن ناحية أخرى فإن المتدارك يحظى بإمكانات واسعة من زخافات وعلل. جعلته يحتل مكاناً بارزاً على خريطة شعرنا العربي الحديث فيأتي فيه (فاعِلن / فاعِل / فعِلن / فعِلن)

من خلال ما سبق يمكن القول، بأن فاروق شوشة، أقبل -كغيره من الشعراء المعاصرين- على الإكثار من استخدام المتدارك والرجز، لما لهما من إمكانات واسعة لم تتوفر لأي وزن شعري آخر، إضافة إلى بساطة الإيقاع فيهما وشعبيته.

ولكن السؤال: هل أدى استخدام الوزنين - المتدارك والرجز - وتغيرهما من البحور الصافية، إلى نمطية الإيقاع في إبداعه الشعري فأدى إلى الرتابة الموسيقية، أم أنه لجأ إلى تغييرات حتى تنحسر هذه النمطية الإيقاعية؟

(١) انظر: البستاني - مرجع سابق ص ٩٣، وكذلك د. صفاء خلوصي فن التقطيع الشعري والثقافة ص ١٩٥.  
(٢) انظر: د. عبد الله الطوب - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ص ٨٠، وكذلك محمد العياشي نظرية إيقاع الشعر العربي ص ١٨٢-١٨٣.  
(٣) انظر: د. صابر عبد الدائم - موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص ٩٨.



التأمل في شعر فاروق شوشة، وخاصة "في نهاية" السطر الشعري (الضرب)

فلو تأملنا السطر الشعري لدى الشاعر في أكثر أوزانه استعمالا (متنارك / رجز)

يأتي الشاعر في نهاية سطره الشعري في وزن المتدارك بـ (فاعِلن // ٠، فاعِلان

(٠٠/). وهي الصور المجازية بعضها عروضيًا في المتدارك.

هل يخبوه هذا الألق الساجي في العينين  
 فعلن، فعلن، فاعل، فعلن، فعلن، فعلن  
 ونخاف يطير فتمسكه، ونضم الدنيا  
 فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن

ونعود إلى عش ناء نرتاح إليه طيرين - - - - - فعل

أسأل: هل تتسمع الأيام لنصرة حلمين<sup>(٢)</sup> - - - - - فعل

فيلاحظ أن الأبيات على الرغم من التزام الشاعر بالقافية، فإنه نزع في التفعيلة الأخيرة حتى يخفف حدة الموسيقى التي أحدثتها القافية، ويمكن ملاحظته أيضاً في قوله

(١) ذهبت نازك الملائكة إلى أن الأنا العربية تنفرد ببنيتها من اختلاف الأضواء: قضايا الشعر المعاصر من ٨٢ إلى ٩٦ وما بعدها، كما يقول كل من د. عز الدين اسماعيل، و د. محمد التويهي ود. شكري دبا على أن اختلاف الأصرب هي محاولة لتجنب التعريف منها: انظر: الشعر المعاصر من ١١٩، وقضية الشعر العربي، ٢٥٦، وموسيقى الشعر العربي، ١٢٤. وقد ذهب د. محمود السامان إلى أن تغيير الضرب إلى بغير الشكل المصراع فضلت أن يقع للشاعر استيعاب المضمون الجديد، انظر أوزان الشعر العربي وقوافيه ٤٨، أما سلمى الجويهي فحاولت الربط بين تغيير الضرب والرباطة بالمعنى: انظر: مجلة الأدب ١٩٨٤، ١٤٤.

(٦) لؤلؤة في القلب، ص ٣٠، يلاحظ أن في مثل هذا البناء الشعري ذي الشطر الواحد يتحد العروض مع الضرب

الإيقاع ← → شعر الدائنة

حين تعول ربح ..	(فاعلن، فعلن، فاعل)
وترعد عاصفة في الخيام	(علن، فعلن، فعلن، فاعلان)
يتوارى خبر	(فعلن، فاعلن)
ويبدو خبر	(فعلن، فاعلن)
ثم تغلق صوئا لذياننا	(فاعلن، فعلن، فاعلن، فاعلن)
وننام <sup>(١)</sup>	(فعلان)

يلاحظ أن تغيير التفعيلة الأخيرة، إضافة إلى مساحة السطر الشعري طولا وقصرًا يساعد على توضيح المعنى وتخفيف الموسيقى التي نتجت من وجود القافية. وإضافة إلى طبيعة تكوين الوزن الشعري الذي يتميز بالإيقاع الظاهر، يمكننا أيضا ملاحظته في قوله

يتغير لون الماء، ويُعتم وجه النهر	..... فعلان
يعبر منكسرا، مكدونا	..... فعلن
تثقله سنوات الفهر <sup>(٢)</sup>	..... فعل

وكذلك قوله في إحدى قصائده العمودية.

شفتاي وعيناي نداء	يا أعذب لحن وغناء	(فعلن، فعلن، فاعل، فعل)
أدعوك فتشرق في قلبي	صفحة أيامي البيضاء <sup>(٣)</sup>	(--- فعل)

يلاحظ في القصيدة العمودية التجديد في استعمال الضرب، ولكنه لا يستخدم لتأحية فنية كإيضاح معنى. على أن الأمر لم يقتصر على بحر المتدارك باعتباره أكثر البحور لديه استحوادا على التجربة الإبداعية، إنما تعد ظاهرة تعدد الضرب وتغييره ظاهرة

(١) يقول الدم العربي، ص ٢٩  
(٢) المصدر السابق، ص ٣٣  
(٣) لؤلؤة في القلب، ص ٧٧

**ومثال ذلك قوله:**

وتنفذين فيه جرحك القديم

## وثأرك القديم

وكهرياءك القديم

وعرشك الذي هو مثل الغيوم

لِسُوفِ تَحْقِدِينَ

وتنطوي السنون يا صديقتي.. تغيب

وَأَنْتَ لَا تَدْرِي مَا حَقِيقَةُ الْمَغِيبِ

ولا طبيعة القلوب

(۲) وانٹ لا قدرین

۱۶۴

(٦) لؤلؤة في القلب، ص ٨٥.

ويلاحظ في الأبيات السابقة التوسع في استخدام تفاعيل الرجز. فالشاعر لجأ إلى تفاعيل مختلفة حتى يخفف الرتابة الإيقاعية الناجمة عن وجود قوافٍ من جذر لغوي واحد (تغيب / المغيّب) أو تكرار كلمة بعينها عدة مرات. كما في "القديم" التي تكررت نحو ثلاث مرات، أو تكرار جملة "أنت لا تدريين" مرتين... وكذلك يمكن ملاحظة ذلك في قوله:

مكانك الوثيق . لا تبدلي ولا تغادري	..... فعل
في الزمن المجنون بالتغيير كل أن	..... فعول
فأسكي واتندي	..... مستعلن
واستمسكي، ولا تفرطي ولا تداوري	..... متفعلن
فالساحب الأمين خان	..... متفعلن
وكلنا من كأس غيره رشف <sup>(١)</sup>	..... متفعلن

فالشاعر في الأبيات لجأ لتغيير التفعيلة الأخيرة في كل سطر، حتى يتخلص من الرتابة الإيقاعية في الأبيات التي ربما تنشأ نتيجة سلسلة النواهي والأوامر التي دخلت الأبيات، وكذلك وجود القافية بين (تغادري / تداوري)، (آن / خان). ومما يؤكد قصد الشاعر لذلك، ما صنعه في قوله:

والقمر الذي على شباكنا انحنى	( مستعلن، متفعلن، ستفعلن، فعل )
مردداً تغريدة السنا	( متفعلن، مستفعلن، فعل )
رنا	فعل
رنا	فعل

(١) في انتظار ما لا يجرده، ص ١٦.

فتشرق العيون بالأشواق<sup>(١)</sup> (متفعّلن. متفعّلن. مفعول)

فالشاعر هنا في مقام الغناء والتغريد، وذلك مقام من شأنه وضوح الإيقاع والنغم. ولهذا لجأ الشاعر إلى القافية وتوحيد التفعيلة الأخيرة (فَعَلْ) حتى تتلاءم مع الحالة النفسية لديه. وهو ما أكدته طريقة الكتابة. فكان يمكنه كتابة السطرين الثالث والرابع هكذا (رنا. رنا) فتكون التفعيلة (متفعّلن) فيخالف التفاعيل الأخرى، فربما يؤدي ذلك، إلى خفوت النغم، ولكنه لجأ لغير هذا؛ لأنه يتقصد وضوح النغم والإيقاع. فهو في مجال تغريد وإشراق.

ويمكن القول إن تعدد التفاعيل والتوسع في استعمالها، هي إحدى الظواهر الموجودة في شعر فاروق شوشة، وليس ذلك في أكثر البحور استعمالاً (المقدار، الرجز) فقط إنما في كل البحور المستعملة لديه.

لو جئنا إلى جانب "الحشو" في السطر الشعري، وتأملنا الأبيات السابقة لوجدنا الشاعر أكثر محافظة والتزاماً بالعروض الخليلي، فلم يستخدم في حشو سطره الشعري إلا ما أجازته الأقدمون وذلك باستثناء المجيء بـ

"فاعل" في حشو المقدار<sup>(٢)</sup>، وذلك مثل قوله:

هل يخدو هذا الألق الساجي في العيني

ونخاف يطير فنمسهكه، ونضم الدنيا بيدين

(فعّلن، فعّلن، فعّلن، فعّلن، فعّلن، فعّلن، فاعل، فعّل)

(١) يقول النجم العربي، ص ٦٨.  
(٢) أشار د. عز الدين إسماعيل إلى أن الشاعر المعاصر مازال ملتزماً بنظام التفعيلة القديمة لأنه نظام تفرضه طبيعة اللغة ذاتها، وليس من اليسر حتى الآن ابتكار أشكال جديدة من التفعيلة باستثناء (فاعل) في حشو المقدار. الشعر العربي المعاصر ص ١٠٤، ١٠٥.

أو قوله:

شفتاي وعيناي نداء

يا أعذب لحن وغناء (١)

(فعلن، فاعل، فعل)

وعلى هذا فقد ورد في شعره "الخبز" والأمثلة السابقة أوضحت كيف تحولت مستعمل إلى مستعملين، وكذلك فاعل إلى فاعلين. وفي المثال التالي نجد فاعلاتن تتحول إلى فاعلاتن (في الرمل).

لست إلا شمع نعل يتدلى في الهواء (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)

كلما طرقت فوق الأرض أطلقت العواء (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)

وتحليت بسمت العلماء (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)

وحديث الأصفياء (٢) (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)

وكذلك يستعمل في شعره (الطي) وفي الأمثلة السابقة تحولت (مستعملين) إلى (مستعلن) ويأتي فاروق شوشة (بالإضمار) (٣) فتتحول متفاعلين بالتحريك إلى متفاعلين بالنسكين (مستعملين) في الكامل مثل قوله:

كانت تشاغلي

وكنت أزورها في الحلم

تحملني عيون المغرمين بها (٤)

كما وقع في حشو المقارب القبض (٥)، فتصير فعولن إلى فعول مثل قوله:

(١) أولوة في القلب، ص ٧٧.

(٢) سودة الماء، ص ١٠٢.

(٣) الإضمار: هو من زحافات الكامل، وهو تسكين الثاني في متفاعلين لتصبح مستعلن، انظر: معجم مصطلحات

العروض، ص ٢٢.

(٤) هنت لك، ص ٦٧.

(٥) القبض: حذف الساكن الخامس فتصبح // ٠ / ٠ // - // ٠ / ٠ //، انظر معجم مصطلحات العروض، ص ٢٠٤.

يقول لي الليل عنك كثيرًا  
يحدثني عن صباح  
(فعول، فعولن، فعول، فعولن)  
(فعول، فعولن، فعولن)  
وعن وجهك المستكن وراء الطفولة<sup>(١)</sup>

كما استعمل (القطع) فتنحول فاعلن إلى فعلن. وفي الأمثلة السابقة ما يوضح ذلك وعلى هذا نقول إن من التشكيلات الوزنية التي تحدث في شعر فاروق شوشة (الخن والقصر والطي والقبض والقطع) وتعد هذه التشكيلات من بين التي عدها الأقدمون أخف من التمام وأحسن<sup>(٢)</sup>.

وبعد دراسة التشكيلات الوزنية في شعر فاروق شوشة (الحشو والضرب) يمكننا أن نقرر عدة أشياء أهمها:

١. قلة مجيء التفعيلات في صورتها التامة حيث تغلب متغفلن على مستغفلن في الرجز وتغلب فعلن\* بالتسكين\* على فاعلن في المتدارك - وفي الأمثلة السابقة ما يؤكد ذلك، ولكن في بحر المتقارب والرمز كثيرًا ما تأتي التفعيلة في صورتها التامة (فعولن / فاعلان).
٢. تقلل التفاعيل المجازة عروضيًا مكونًا أساسيًا في بناء السطر الشعري حتى إنه يعتمد عليها اعتمادًا كليًا.
٣. الشاعر يتجاوز تفاعيل العروض القديم وخاصة في الضرب أو نهاية السطر الشعري، فيستعمل المجاز عروضيًا، ويتوسع في استخدامها أعاريض أخرى

(١) الدائرة المحكمة، ص ١٢.  
(٢) نظره، ابن رشيق القيرواني: المدة، ١/ ١٣٨.

لتخفيف حدة الإيقاع حتى لا يصاب المتلقي بالملل والضجر، أو يصاب النص بالرتابة الموسيقية.

### التعدد الوزني في شعر قانون شوشة:

من وسائل التنوع في الشكل الجديد، استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة وهو الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلية إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلية أخرى<sup>(١)</sup> وينبغي التمييز بين هذه الطريقة في الشعر المعاصر، وبين تطورها السابقة، فكان الجمع بين وزنين أو أكثر قديماً يسير على طريقتين:

**الطريقة الأولى:** طريقة التقسيم الرتيب، حيث نجد الانتقال في موضعه المتوقع بعد عدد معين من الأبيات أو الأجزاء، كما في الموشحات، كذلك بعض التجارب الشعرية الحديثة كما في قصيدة (المواكب) لجبران.

**الطريقة الثانية:** وهي تقوم على الانتقال المفاجئ الاعتباري من وزن إلى وزن آخر وهذا الانتقال ربما يكون مرتبطاً بالمعنى وله مبرراته الفنية، وربما يكون غير مرتبط به، إنما هو انتقال لإحداث هزة في الإيقاع لدى المتلقي فقط. وقد يكون الانتقال بصورة أخرى، إذ يجعل الشاعر بعض قصيدته على شكل شعر التفعيلة، وبعضها على الشكل العمودي، وربما يتفكان في الوزن، وربما يختلفان فيه، فيكون لكل شكل وزنه الخاص به<sup>(٢)</sup>.

(١) انظر د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص ١٠٢.  
(٢) تناول عدد من النقاد قضية التعدد الوزني، نذكر منهم، د. عز الدين إسماعيل، وقد وافق عليه شروط ثلاثة هي:  
أ- عندما يكون البيت الجديد - أي المؤسس على تفعيلية مخالفة لتفعيلية البيت السابق - بداية لقطع جديد من القصيدة.  
ب- عندما يغير هذا البيت عن النقال في الموقف الشعري.  
ج- عندما تحدث علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والمستخدمة في السطر التالي بحيث يشعر القارئ أنهما مندمجتان كأنهما وزن واحد / الشعر العربي ص ١٠٢. وقد تناول هذه الظاهرة أيضاً د. محمد التويهي وعدها وسيلة من وسائل التغلب على الرتابة الإبداعية التي يحدثها هذا الشعر نتيجة اعتماده على تفعيلات متوالت / قضية الشعر ص ٢٥٦، كما تناولها د. علي عشري زاهد وعدها ظاهرة في هذا الشعر، ذلك لأن الشعر ينتج إلى البناء الدرامي، وعلى هذا فإن استخدام الشاعر الوزنين يكون نتيجة للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيين مختلفتين لدى الشاعر / عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢٠٠ وما بعدها.



وبالنظر إلى جدول الأوزان السابق يلاحظ أن فاروق شوشة استعمل التعدد الوزني في نحو ٢٦ قصيدة وذلك بنسبة ١٤.٩٪. وهي نسبة كبيرة إذا ما قورنت بالتجارب الشعرية لأبناء جيله<sup>(١)</sup>.

ويمكن تقسيم قصائد التعدد الوزني عند فاروق شوشة قسمين:

**القسم الأول:** يكون فيه التعدد منظمًا مرتبًا، ويأتي في مقطع مستقل، يبدأ بعلامة وينتهي بعلامة أخرى، وهذه القصائد تحتل نسبة ٨٠.٧٪ من إجمالي تلك القصائد المتداخلة الوزن.

**القسم الآخر:** يمكن تسميته مزجًا بين بحرین شعريين داخل السطر الواحد، كأن تأتي تفعيلية المتدارك (فاعلن) إلى جوار تفعيلية المتقارب (فعولن). وهذا لم يحدث إلا في الديوان قبل الأخير فقط، وذلك في خمس قصائد، وتحتل نسبة ١٩.٣٪ من إجمالي عدد قصائد التداخل الوزني.

**فأما القسم الأول:** وتبلغ قصائده نحو ٢١ قصيدة، وهي موزعة على كل دواوين الشاعر، فلم تغب عن هذه الدواوين منذ التجربة الأولى، باستثناء الديوان الثالث "لؤلؤة في القلب". وشكل هذه القصائد نسبة كبيرة من إجمالي عدد قصائد الشاعر، فتارة تكون في المرتبة الثانية، كما في الديوان الأول، وتارة في المركز الثالث كما في الديوان الثاني، ووصلت إلى المرتبة الأولى في الديوان الرابع. والمتأمل في هذه القصائد يجد أن الأوزان المستعملة المتداخلة - لم تخرج على الأوزان التي استعملها الشاعر وهي (المتدارك، والرجز، والمتقارب والرمز، والوافر، والسريع، والبسيط)، ولكنه أهمل بحر "الخفيف" من هذه التشكيلات الوزنية، واستعمل بدلا منه لأول مرة بحر "الطويل".

(١) انظر، مثلا الفصل الأول من هذه الدراسة

كما يلاحظ أن استخدام الشاعر لهذه الأوزان لم يخرج عن دائرة اهتمامه الإيقاعي. كما كانت في القصائد الأخرى، بمعنى أن الأوزان "المتدارك، والرجز، والمقارب" قد احتلت مكان الصدارة، كما كانت في القصائد الأخرى، ويمكن توضيحها كالآتي:

عدد القصائد	٢١ قصيدة
مشاركة المتدارك في	١٥ قصيدة
مشاركة الرجز في	١٢ قصيدة
مشاركة المقارب في	٦ قصائد

وهذه دلالة على سيطرة هذه الأوزان على تجارب الشاعر الإبداعية.

على أن هذه القصائد، وهي تسير وفق نظام المقطوعات، ليست كلها متساوية الأوزان فأحياناً يسيطر المتدارك على الرجز في القصيدة الواحدة، مثل قصائد "أصوات من تاريخ تديم" (١)، "حال من العشق" (٢)، وأحياناً يتساويان في عدد المقاطع كما في قصائد "سقوط الوهم" (٣)، "رحلة في بحار العشق" (٤)، و"شمس الله في قرطبة" (٥)، وأحياناً يسيطر الرجز على المتدارك، كما في قصائد "شهود سفينة غارقة" (٦)، و"شاعر الحراب المديبة" (٧)، وتفرق السمار (٨).

(١) ديوان الحيون المحترقة.  
(٢) في انتظار ما لا يجيء.  
(٣) ديوان الحيون المحترقة.  
(٤) في انتظار ما لا يجيء.  
(٥) في انتظار ما لا يجيء.  
(٦) في انتظار ما لا يجيء.  
(٧) لغة من دم المشتق.  
(٨) هنت لك.

على أن الأمر لم يقتصر على تداخل البحرين فقط، ولكن يلاحظ أن بحر السريع ورد في هذه القصائد ثلاث مرات<sup>(١)</sup>، ولم يتداخل مع أي بحر آخر سوى الرجز رغم اختلاف الدوائر العروضية، فالسريع ضمن دائرة "المشتبه" والرجز ضمن دائرة "المجتلب" فعلى الرغم من اختلاف دائرتيهما، فإنهما يتقاربان إيقاعياً فهما ينتميان إلى "مستفعلن // - // -" وعلى هذا فإن الانتقال من الرجز إلى السريع ليس انتقالاً مفاجئاً أو من شأنه إحداث هزة كبيرة لدى المتلقي وخاصة في الشعر الحديث.

وإذا كان الرجز استحوذ على السريع، فإن المتدارك استحوذ على المتقارب والطويل، فأما المتقارب والمتدارك فهما أبناء دائرة عروضية واحدة وهي "المتفق"، وأما الطويل والمتدارك، فالبيان شاسع بينهما فهناك اختلاف في الدوائر العروضية، وهناك اختلاف تفاعيل. .. ونستطيع القول إن هذا التعدد الوزني مقصود لإحداث الانتقال المفاجئ الذي من شأنه هزة المتلقي وإحداث لون من ألوان الانتباه، لذلك جاءت فصيدتان على شكل يخالف الشكل الشعري السائد لدى الشاعر، فالأولى "موكب الشهداء"<sup>(٢)</sup> جاء الجزء الأول منها عمودياً يسير وفق نظام الشطرين المنتهي بقافية موحدة، تبدأ بقوله:

خشوعاً فهذا اليوم في ساحهم عرس  
وصمتاً ففي أعماقنا يورق الهمس  
موكب من تحت التراب لها صدى  
ورفرقة بين الضلوع لها هس

(١) فصيدتان في الديوان الأول "إلى مسافة" وفصيدة في ديوان "هبت لك"  
(٢) يقول الدم العربي، ص ٢١

ويظل الشاعر ملتزمًا بالشكل والقافية. ثم يأتي التعبير في الشكل والقافية والوزن فيقول:

وجهك... خضرة هذا البيرق  
نجم بالبشرى يتألق  
حسر ممدود للآتي  
والآتي حلم يتحقق

ويستمر الشاعر في شكله الجديد وقافيته ووزنه. حتى إذا ما انتهى من مقطوعته فإننا به يعود لنظام الشطرين والوزن القديم وقافيته الموحدة. والقصيدة تنتمي إلى فن الرثاء الذي يثير في النفس أحزانًا كثيرة. وربما ينصرف المتلقي مع حزنه لفراق حبيب أو صديق. لذا فاجأنا الشاعر بالانتقال من جوانب الوزن والقافية. والشكل وذلك كي يسيطر على المتلقي فلا ينصرف عن قصيدته فضلًا عن مشاركته في أحزانه.

وما صنعه الشاعر في القصيدة السابقة صنعه في القصيدة الثانية التي يتداخل فيها الطويل مع المتدارك وهي "موعدك الآن" (١). وفيها بدأ الشاعر بقوله:

زمانك موصول وعطرك دائم  
نحيء إلى شطيك، ضاءت مفارة  
وورد على ساحاته نتراحم  
ودلت علامات وفاحت مواسم  
يستمر الشاعر متبعًا نفس الشكل والوزن والقافية. ثم ينتقل إلى وزن آخر وشكل آخر. مع عدم الالتزام بالقافية. فيقول:

كنا إن جاء الليل وأسعفت الخلوة

(١) هت لك، ص ١١٨

نتحلق من حولك

نرشف ما يساقط من شر الحكمة

ما يتدفق من جلوات الروح

فالقصيد -أيضاً- تنمي إلى فن الرثاء، أثر الشاعر الانتقال والتعدد الوزني بين بحرين شعريين بعيدين عن بعضهما من الناحية الإيقاعية، حتى يخفف الرثابة الموسيقية من ناحية وحتى يتم له السيطرة على المتلقي من ناحية أخرى، وذلك بسبب الحالة النفسية لدى الشاعر، إذ إن مشاعره متذبذبة غير مستقرة.. لهذا كان التعدد بين الأوزان

**القسم الآخر:** ويبلغ عدد قصائده خمسا، وذلك بنسبة ١٩.٣٪ من إجمالي عدد القصائد المتعددة الوزن، وهذا النوع يمكن أن نطلق عليه المزج بين بحرين شعريين. وذلك أن السطر الواحد تتداخل فيه التفاعيل المختلفة.

وهذا النوع من القصائد لا يوجد في دواوين الشاعر إلا في الديوان قبل الأخير "سيدة الماء"، وتمثل هذه التجربة، تجربة جديدة من الناحية الإيقاعية لم يسلك الشعر طريقتها من قبل.

وهذا المزج لم يحدث إلا بين المتدارك والمتقارب فقط، وذلك أن انتقال الشاعر من المتدارك إلى المتقارب في قصيدة واحدة أو في سطر واحد لا يقلق الأذن ولا يتقل على السمع، نظراً لاتفاق البحرين في كثير من الخصائص، حتى لقد وضعهما الخليل بن أحمد في دائرة واحدة "المتفق"، ولذا وجدنا فاروق شوشة وغيره من شعراء جيله يمزجون بين البحرين، ويعد هذا المزج استكمالاً لمحاولات التجديد المستمرة التي طرأت على القصيدة العربية ولكنها - في طلي - ليس لها مبرر فني ولا يعطي هذا المزج ميزة مثلما أعطى التعدد

الوزني في القسم الأول. ولكن تبقى محاولات المزج تجديداً. فإن أخفقت أحياناً فرسا تنجح حيناً آخر.

ومن القصائد التي تمثل هذا النوع قصيدة "الإسكندرية" (١) ويقول فيها

الحوار الذي مع البحر لم يهدأ (فاعلن. فاعلن. فعولن. فعولن. فا)  
ولا جاوزت خطاك بعيداً (علن. فاعلن. فعولن. فعولن)  
حد اكتمال البداية (فعلن. فاعلن. فعولن. فعولن)  
شرر في مراحل الجمر (فعلن. فاعلن. فعولن. ف)  
ينداح على شطك (عولن. فعلن. فاعلن)

فيلاحظ في السطور الشعرية السابقة، المزج بين (فاعلن. فعولن).

ومن هذه القصائد أيضاً قوله في قصيدة "كرة النار" (٢).

كرة النار في يديك (فعلن. فاعلن. فعولن)  
وفي وجهك سدٌ (فعولن. فعلن. فا)  
أنتك آخره الشوط (علن. فعولن. فعولن. ف)  
أم البحر مسعف حين تغرق (علن. فاعلن. فعولن. فعولن)

يلاحظ المزج بين تفاعل المتدارك والمتقارب دون ضابط أو نظام وقد صنع هذا في

عدد من القصائد (٣).

ومن خلال دراسة القصائد التي يحدث فيها تعدد وزني، يتضح ما يلي:

(١) سيدة الماء، ص ١٩

(٢) سيدة الماء، ص ١٣

(٣) انظر، قصائد إنها تمطر صقفاً، الغاء، فتيلة من رمان الوقت، من ديوان سيدة الماء

١. يحدث التعدد الوزني في شعر فاروق شوشة في نظام وترتيب. حين يأتي كل وزن في مقطع خاص به.
٢. تهيمن أوزان معينة على تلك القصائد (المتدارك، والرجز، والمتقارب)
٣. يمثل الوزن والتداخل إحدى دوال النص المساهمة في بنيته.
٤. يحدث مزج - أحياناً - بين التفاعيل والنحو الشعرية داخل السطر الواحد ولا يوجد مبرر في لهذا المرح. وقد وجد هذا في الديوان قبل الأخير فقط

#### ثانياً: التدوير:

التدوير في الشعر الحديث هو امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفاً في الشعر العمودي<sup>(١)</sup>. ولم يكن مألوفاً في الشعر الجديد في مراحله الأولى. فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها. بحيث تصبح القصيدة أو جزء كبير منها بمثابة البيت الواحد. فهناك ما يسمى بالتدوير الكلي. وهناك التدوير الجزئي<sup>(٢)</sup>.

ويعد التدوير - ما لم يبالغ فيه الشاعر - وسيلة من وسائل الشعر الجديد، للتخلص من رتابة وحدة الإيقاع القديم<sup>(٣)</sup>. فهو لا يقصد لذاته، إنما يقصد لأداء دلالة فنية يحاول الشاعر من خلاله النفاذ إلى مشاعر المتلقي.

ومع هذا فعلى الشاعر ألا يتورط في الاستطالة فيه، حتى لا يرهق القارئ أو يصيبه بلون من ألوان الغثور والملل.

والمأمل للتجربة الشعرية عند فاروق شوشة يلاحظ اهتمامه بالقافية الأمر الذي يجعل البيت المدور في قصائده يبدو قصيراً نسبياً، فعلى مدار التجربة الإبداعية كلها لم نكد

(١) انظر، ما جاء بشأن فن التدوير في الفصل الأول.  
(٢) انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٥٦.  
(٣) انظر محمد التويهي: فنية الشعر الجديد من ٢٧٥، وما بعدها، وانظر إبراهيم المقامي مجلة الثقافة العربية، طرابلس نوفمبر ١٩٧٦م، وانظر محمد الهادي الطرابلسي، خصلص الأسلوب في الشوقوت، ص ٨٦.

نعثر على أبيات يربطها التدوير لسافة بعيدة. ففي قصيدة يقول الدم العربي مثلاً يقول (١):

١. أخيراً (فعولن)
٢. يقول الدم العربي: (فعولن، فعول، فعول)
٣. تساوت والماء (فعولن، فعولن، ف)
٤. أصبحت لا طعم (عولن، فعولن، ف)
٥. لا لون (عولن، ف)
٦. لا رائحة (عولن، فعو)
٧. أخيراً
٨. يقول الدم العربي: اكتفيت
٩. تجاوزت جسر الشرايين
١٠. استرجعت خيلي بقلب العراء
١١. وخيمت في نقطة الجذب
١٢. أحكمت أغنيتي
١٣. وأنشيت لنفسني
١٤. وقلت:
١٥. أطاول كل الدماء التي أنضجتها الحرائق
١٦. كل الدماء التي أهرقتها الملاحم
١٧. كل الدماء التي اعتصرتها المآدب
١٨. فاخرت أني الوحيد الذي
١٩. جعلوا من بقاياها خاتمة للبكاء

(١) يقول الدم العربي ص ٧



٢٠. وفاتحة للغناء

٢١. ومن رثي مذبحة !

ويلاحظ في المقطع الأول تنتهي تفعيلاته في الأسطر (٦.٢.١) وفي الأسطر (٣.٤.٥) تفاعل متصلة / مدورة. فالشاعر في الأبيات لم يلجأ إلى إنهاء تفعيلته لأن الدفقة الشعورية في الأسطر دفقة واحدة غير متعددة. فيمكن قراءة هذه الأسطر دفقة واحدة مع أن التدوير لم يفقد الأسطر إيقاعها. ذلك لأن الأسطر قصيرة. وساعد في وجود الإيقاع تكرار الحرف (ل) الذي يجعل المتلقي يشعر بأنه أمام جملة واحدة متصلة.

أما في المقطع الآخر فيلاحظ أن التفعيلات في الأسطر تنتهي في السطر (٨.٧) ١٠. ١٣. ١٤. ١٩. ٢٠. ٢١) فلو استثنينا السطر السابع؛ لأنه مكرر من قبل. فيمكننا ملاحظة أن الأبيات التي تنتهي عندها التفعيلة هي أبيات متفقة الروي. السطر ٨ = ١٤ = ١٩ = ٢٠ = ٢١ في المقطع الأول. ويلاحظ أيضا أن أكبر مسافة اتصلت بها السطور غير منتهية التفعيلة هي المسافة من السطر ١٥ حتى السطر (١٩) حيث استمر السطر المدور نحو خمسة أسطر. ومع طول السطر النسبي نلاحظ وجود الإيقاع في الأبيات. ولم يشعر القارئ بخفوت الإيقاع نتيجة التدوير. ذلك أن الأسطر الخمسة تربطها مشاعر واحدة. فقد لجأ الشاعر خلال السطور إلى تكرار جملة "كل الدماء التي" ثم يجيء بعد هذه الجملة بفعل مبدوء بالهمزة "انضجتها. أهرقتها. اعتصرتها". كما أن التوازي الصوتي بين نهايات السطور (الحرائق / الملاحم / المادب) جعل هذه السطور متصلة التفاعل. كأنها وحدة واحدة. لذا لم يتأثر الإيقاع خلال هذه السطور. وهذا يؤكد أن الشاعر حينما يستخدم التدوير فإنه لم يستخدمه استخداما اضطراريا. إنما لناحية فنية تليها عليه مشاعره وأحاسيسه. لجعل المتلقي متجاوبا معه.

ولو أخذنا مثلاً آخر من نفس الديوان، قصيدة "دعوني أوجل حزني" (١).

يقول:

١. هو الوقت

٢. ما بين عينيك والدمع

٣. ما بين صوتك .. والقهر

٤. ما بين فرحتنا .. والختام

٥. وموعِد حزِن، نُؤجِّلُه كل عام

المُتأمل في السطور السابقة يلاحظ أن التفعيلة لم تنته مع نهاية كل سطر شعري إنما تأجلت نهاية التفعيلة إلى السطر الرابع، ثم يأتي السطر الخامس لتنتهي به تفعيلته فالسطور الأربعة لها نهاية واحدة، والسطر الخامس له نهاية وحده. ويلاحظ أن نهاية التفعيلة تأتي في المرتين مرتبطة بحرف الروي (الميم) في كلمتي (الختم/ عام). وهو ما يؤكد أن السطور الأربعة الأولى المتصلة التفاعيل إنما هي وحدة واحدة لها نهاية واحدة متمثلة في حرف الروي والتفعيلة. والسطر الخامس وحدة بنفسه ينفصل عن سائر الأسطر - قليلاً - شعورياً ومعنوياً، ويتفق معها رؤياً وفي نهاية التفعيلة.

كما يلاحظ أن السطور الأربعة الأولى - المدورة - حاول الشاعر فيها إيجاد إيقاع يعوض به اختفاء حرف الروي واتصال التفاعيل، فلجأ إلى وسيلة التكرار الذي استطاع من خلاله إيجاد هذا الإيقاع، فيلاحظ تكرار جملة البدء "ما بين" وكذلك حرف العطف (الواو) ثم التوازي الصوتي بين كلمات (الدمع/ القهر) كل هذا خلق لونا من ألوان الإيقاع.

(١) يقول الدم العربي، ص ٤٣

## الإيقاع ← → شعر الحالة

وعلى هذا فيمكن القول إن الشاعر لجأ إلى التدوير في أبيات قصيرة واستطاع إيجاد حل لمشكلة الإيقاع التي ربما تنتج عن التدوير، وذلك بوسائل فنية كال تكرار أو التوازي والتماثل الصوتي.

ويمكن أيضاً تأكيد ذلك من خلال هذا النموذج من قوله (١).

١. كانت حبة رمل تغفي، تائهة في قلب الصحراء.

٢. تلفحها الشمس

٣. ويقتلها البرد

٤. وتطمسها الأقدام السارية بليل البداء.

٥. تتلاصق في وحدتها.

٦. وتنقب في حبات الرمل الأخرى.

٧. تسأل عن سريطوى في بطن القريب.

٨. وعن أنباء.

٩. ماذا يحمل هذا اليوم القادم بعد زمان القهر.

١٠. وطول الجذب.

١١. ووجه الوحشة والظلماء.

يلاحظ انتهاء التفاعيل في الأسطر (١، ٤، ٨، ١١)، ونهاية التفعيلة مرتبطة بظهور

حرف الروي (الهمزة) في كلمات (الصحراء، البداء، أنباء، الظلماء)، وهذا يؤكد أن كل سطر شعري تطول تفعيلاته حتى تصل إلى سطرين أو ثلاثة أسطر أو أكثر حتى تنتهي التفعيلة، وهي بمثابة الوحدة الشعرية الواحدة، وفيها تنتهي التفعيلة وتظهر القافية

(١) قصيدة حبة الرمل، ديوان يقول الدم العربي، ص ٦٩.

ويلاحظ أن الشاعر يستخدم كل الوسائل لإيجاد الإيقاع حتى لا ينصرف المتلقي عن تجريته، فيلجأ - في المقطع السابق مثلاً - إلى استخدام الفعل المضارع في مطلع السطور الشعرية في (تلفحها، يقتلها، تلمسها، تتلاصق، تنقب، تسال).

ولو تأملنا الأبيات التالية، نجد الشاعر يستعمل التدوير استعمالاً فنياً، كما استعمله من قبل في النماذج السابقة، يقول: (١).

١. ويا منتهي غايي.
٢. إن تمنيت أفقاً وضينا.
٣. وفجرًا نديا.
٤. وعيشاً رضا.
٥. وناديت، كنت الصدى في ندايا.
٦. ويقذفني اليوم للامس.
٧. يقذفني الأمس للغد.
٨. أسبح، عبر فضائك.
٩. أرتاد أفق نجومك.
١٠. أسكب روحي على ضفتيك شظايا.

عند قراءة السطور الشعرية السابقة، يلاحظ أن نهايات التفاعيل الموجودة بها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقافية، فانتهاه تفاعيل السطر الشعري موجود في السطور (١٠، ٥، ٤، ٣، ٢) ويلاحظ أن السطر الشعري ظل محتفظاً بنهاية تفعيلته، مادام محافظاً

(١) في انتظار ما لا يجر، ص ٩٨.

على حرف الروي الموجود في كلمات (ندبا/ رضا/ ندايا / شطايا) وكذلك (وضبنا)<sup>(١)</sup> ثم ثاني السطور من (٦ إلى السطر ١٠) سطور شعرية متصلة التفاعيل/ مدورة. ولكن السطور المدورة هي وحدة نفسية وشعورية واحدة، فاتصلت تفاعيلها، ولكي يقلبها المتلقي ولا ينصرف عن إيقاعها لجأ الشاعر إلى استخدام التكرار فيها، فبكر (يقذفني) مرتين وكذلك (الأمس) مرتين، إضافة إلى وجود الفعل المضارع المبدوء بالهمزة أول الجمل الثلاثة الأخيرة في (أسبح / أرتاد / أسكب)، كذلك تكرار (كاف الخطاب) في قوله (فضائك نجومك، ضفتيك)، كل هذه الأشياء والوسائل، استخدمها الشاعر لإحداث إيقاع بديل، بدلا من الإيقاع المختلف باتصال التفاعيل خلال السطور واختفاء حرف الروي من تلك السطور أيضا.

وبمرور راسة ظاهرة للتدوير عند فاروق شوشة يمكننا تسميل مرة نتائج أهمها:

١. أن ظاهرة التدوير موجودة - بكثرة - في شعر فاروق شوشة شأنه في ذلك شأن الشعراء المعاصرين، بحيث إننا قلما نعثر على قصيدة تخلو من التدوير باستثناء الشعر العمودي.
٢. يلجأ فاروق شوشة إلى التدوير في سطور شعرية قليلة، بحيث لا تزيد عن خمسة أسطر إلا نادرا، وهو في هذا يخالف بعض الشعراء الذين يكتبون القصيدة المدورة.
٣. يستخدم الشاعر هذه الظاهرة لهدف موسيقي يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوي بوقوف صوتي قوي، يتمثل في القافية التي تعد في الشعر العمودي

(١) كان يمكنه تخفيف الهمزة، فتصبح (وضبا) فتلاهم مع القوافي الأخرى.

## الإيقاع ← → شعر الدائنة

رمزاً لاجتماع الوقفين المعنوي والصوتي معاً. وقد أشار إلى هذا بعض الدارسين<sup>(١)</sup>.

٤. يحاول الشاعر تعويض الإيقاع المفقود نتيجة التدوير باستخدام بعض الوسائل الفنية كال تكرار أو التماثل الصوتي.

### ثالثاً: القافية:

تعد القافية أحد المؤثرات الكبرى في تشكيل الإيقاع الشعري. ولذا كان اهتمام القدماء بها.

والموافق عليه أنه ليس في الشعر الجديد نظام معين للقافية. فالمعروف أن القصيدة الجديدة لا توحّد روي الأبيات إلا في حالات نادرة. وأنها لا تخضع لنظام رتيب. والمعروف أيضاً أن الأضرب في السطر الشعري. في القصيدة الجديدة تتنوع دون نظام معين. وقد سجل النقد الحديث هذه السمة وعدّها من سمات الشعر الجديد منذ عهد مبكر<sup>(٢)</sup>.

ومع هذا الاتفاق شبة العام على أن التحرر من سلطة القافية. تعد سمة من سمات الشعر الجديد. فإن الشعراء يختلفون - كثيراً أو قليلاً - في مدى الحرص على الموافقة بين أواخر الأبيات. فبعض الشعراء يعتنون بالتوافق بين أواخر الأبيات<sup>(٣)</sup>. فنجد قصائد

(١) انظر: د. أحمد درويش، بناء لغة الشعر (مترجم) ص ٩٢. عدد دراسته لقصيدة قطار الجنوب من ديوان لغة من دم المشفق، كذلك د. مصطفى عبد الغني، نهاية الشعرية عدد فاروق شوشة ص ١٢٥.  
(٢) انظر، محمود أمين العالم، مجلة الأدب - بيروت، يناير ١٩٥٥. وكذلك بدر الدين في مقدمه ديوان "الأناس في بلادي" لمصالح عبد الصبور ص ١٦. ونزارك الملائكة، شطيف ورماد " فقد تحدثت على أنها سمة من سمات قصائدها " وغيرهم من النقاد الذين تناولوا القافية خلال هذه الفترة المبكرة من تاريخ هذا الشعر.  
لما الدكتور عز الدين إسماعيل يرى أن القافية هي التنسيق الموسيقي لأخر السطر الشعري بما يتلاءم وموسيقى السطر ذاته. والقافية بهذا المفهوم قائمة في الشعر الجديد. فهي نسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن التعرف عندها والانتقال إلى السطر التالي. انظر، الشعر العربي المعاصر ص ١١٣.  
(٣) هذا التوافق لا يخضع لنظام ثابت. قد يتوافق بيتان أو ثلاثة. وقد يكون التوافق بين أبيات متوالية. وقد يعتني الشاعر بالتوافق ولكن على فترات متباعدة في القصيدة

موحدة القافية. والبعض الآخر لا يحرص على هذا التوافق فتأتي القوافي بلا ضابط، حتى نجد في القصيدة الواحدة بيتين أو ثلاثة فقط تتفق في القافية أو الروي. وتلعب القافية دوراً مهماً في بناء القصيدة، فهي تحقق رابطاً نغمياً بين أبياتها. إذ يشد التوازي الصوتي الموجود في نهايات الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض. ولا شك في أن تلك النهايات المتشابهة تحمل - إلى جانب جرسها الصوتي - تقارباً دلالياً أي أن للقافية هدفين الأول إحداث الأثر الموسيقي<sup>(١)</sup> والآخر دلالي يبرز المعنى المعرفي والشعوري للمبدع داخل النص<sup>(٢)</sup>.

وعند دراسة القافية في شعر فاروق شوشة ينبغي النظر إلى:

١. دراسة حروف الهجاء الأكثر تردداً في شعره رؤياً يقع في نهايات الأسطر الشعرية.

٢. دراسة أشكال القافية وتنوعها.

#### أولاً: حروف الهجاء الأكثر تردداً :-

يعتمد فاروق شوشة على إيقاع النهايات المتشابه، الذي ينتج عن تكرار حروف الروي خلال القصيدة... وفيما يتصل بحروف الهجاء الأكثر تردداً في شعره، فإن دراستها تكون مبنية على أساس معدل تكرار الحروف الغالب في قصائده الشعرية، بمعنى أن القصيدة الواحدة يتكرر فيها الكثير من الأصوات حروفاً للروي، ولكن هناك حرفاً يكاد يكون مسيطراً، وقد يتنازع حرفان على السيطرة على مقاطع النهايات.

(١) النظر، أوستين وراين، وريته وبلراك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ص ١٦٥، وما بعدها.  
(٢) النظر، رومان باكسون، قضايا الشعرية، ص ١٦.

الإيقاع ← → شعر الحداثة

والجدول التالي يوضح أحرف النهاية في السطر الشعري لدى الشاعر:-

رقم	الحرف	عدد مرات وروته	صفة الحرف
١	النون	٧٨	مجهور
٢	الراء	٥٦	مجهور
٣	الميم	٤٤	مجهور
٤	اللام	٢٤	مجهور
٥	الهمزة	٢٠	(١)
٦	الدال	١٩	مجهور
٧	الكاف	١٣	مهموس
٨	القاف	١٣	مهموس
٩	الباء	١٢	مجهور
١٠	الياء	١٠	مجهور
١١	التاء	٩	مهموس
١٢	الفاء	٤	مهموس
١٣	الحاء	٤	مهموس
١٤	العين	٣	مجهور
١٥	الألف	٣	مجهور
١٦	الهاء	٢	مهموس
١٧			
١٨	س / ض / و	مرة واحدة لكل حرف	مهموس / مجهور / مجهور
١٩			

(١) انظر، جدول التقافية في الفصل الأول من هذه الدراسة.



من خلال قراءة الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعمل في قافيته نحو ١٩ حرفاً من حروف الهجاء رويًا أي نهاية للسطر الشعري. ويمكن تسجيل عدة ملاحظات من خلال الإحصاء السابق:

١. إن أحد عشر حرفاً من بين الأصوات المستخدمة نهاية للسطر الشعري في شعر فاروق شوشة، أصوات مجهورة، وهي (النون، والراء، والميم، واللام والdal، والباء، والياء، والعين، والألف، والضاد، والواو) أي أن المجهور من الحروف في شعره يأتي بنسبة ٥٧.٩٪، في مقابل ٣٦.٨٪ للمهموس الذي اكتفي بسبعة أصوات فقط - هذا بخلاف الهمزة - وتمتاز الأصوات المجهورة بأنها أوضح في السمع من المهموسة، وهذا يعني أن شوشة يحرص على أن يكون إيقاع النهاية في شعره واضحاً ومميزاً في السمع، وهو في هذا يتفق مع أغلب الشعراء المعاصرين والقدامى الذين يتخذون من الأصوات المجهورة رويًا للأسطر الشعرية في قصائدهم.
٢. إن الأصوات الأربعة الأولى (النون، والراء، والميم، واللام) هي أصوات تشبه الحركات في أهم خاصية من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي<sup>(١)</sup>. هذا إضافة إلى أن هذه الأصوات مجهورة، وهذا يؤكد أن إيقاع النهاية يتسم بالوضوح.
٣. إن الأصوات من الخامس حتى التاسع من الأصوات المستخدمة رويًا وهي (الهمزة، والdal، والكاف، والقاف، والياء) هي أصوات انفجارية شديدة

(١) انظر: د. كمال بشر علم اللغة العام ص ١٢٩، ص ١٣١، د. إبراهيم النيس، الأصوات اللغوية ص ٢٤.

وتنقسم - إلى جانب شدتها - أنها تتبع بصوت خافت قصير عند النطق بها ساكنة<sup>(١)</sup> يميزها عن غيرها.

٤. تتفق نسب استخدام حروف الهجاء رويًا في شعر فاروق شوشة مع نتائج د. إبراهيم أنيس عند دراسته لنسب شيوع حروف الهجاء التي تقع رويًا<sup>(٢)</sup>

في الشعر العربي، وإن اختلفت في البعض، وذلك على النحو التالي:

أ- الحروف الأربعة الأولى (الذون، والراء، والميم، واللام) من أكثر حروف الهجاء شيوعًا في الروي، وفي هذا اتفاق مع نتائج د. أنيس.

ب- وحروف (الهمزة، والقاف، والكاف) من الحروف متوسطة الشيوع في الروي وهذا موضع اتفاق كذلك مع دراسة د. أنيس.

ت- وجاءت حروف (الياء، والتاء، والفاء، والحاء) من الحروف القليلة الوجود رويًا في شعر فاروق شوشة، وفي هذا خلاف لنتائج د. إبراهيم أنيس.

ث- أما الحروف (العين، والألف، والهاء، والسين، والضاد، والواو) فهي حروف شاذرة المجيء رويًا في شعره، وفي هذا أيضًا خلاف لما أورده د. أنيس في إحصاءاته عن أحرف الروي.

ج- تختفي الحروف (الثاء والجيم والحاء والشين والصاد والطاء والطاء والعين والذال والراء) فلا تجيء رويًا في شعر فاروق شوشة.

### نتيجة: أشكال القافية وتنوعها:

تتعدد أشكال القافية في شعر فاروق شوشة، وذلك، في ظل الحرية الممنوحة للشاعر

المعاصر في تشكيل السطر الشعري وفي بناء القصيدة، وقد تم رصد أشكال القافية الآتية

(١) انظر: د. كمال بشر المرجع السابق ص ١١٦.  
(٢) انظر: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٨.

### ١. القافية الموحدة:

وهي أن تكون جميع قوافي القصيدة متحدة الروي. وهذه القافية. تعد قليلة في شعره. إذ لم تتعد نسبة ٥.٧٪ من إجمالي التجربة الإبداعية. وتضم هذه القافية عشر قصائد هي قصائد تنتمي إلى الشعر العمودي. وهي:

١. يا طائري: (١) حرف الروي (الكاف).
٢. على المنحدر: (الراء) (٢)
٣. واحة عمري: (الهمزة) (٣)
٤. سمعت عينيك: (النون) (٤)
٥. صيفية: (الدال) (٥)
٦. البحث عن بداية: (الهمزة) (٦)
٧. سكن العبير (التاء) (٧)
٨. عابرة (اللام) (٨)
٩. كلاسيكية (القاف) (٩)
١٠. للعبير اختناق (١٠)

ومن أمثلة تلك القصائد. قصيدة يا طائري. يقول فيها:

لماذا... لماذا نقضت يدك ! وكنت عبرت السنين إليك.  
وطوقت عمري بالأمنيات ووسدت حتى في ساعديك ؟

- (١) أولوة في القلب، ص ٧٢.
- (٢) المصدر السابق، ص ٧٥.
- (٣) المصدر السابق، ص ٧٧.
- (٤) المصدر السابق، ص ٧٩.
- (٥) هنت لك، ٥٦.
- (٦) المصدر السابق، ص ٧٩.
- (٧) الدائرة المحكمة، ص ٤٦.
- (٨) المصدر السابق، ص ٥٧.
- (٩) لغة من دم العاشقين، ص ٩٣.
- (١٠) المصدر السابق، ص ١٠٥.



عند اصطفاق النهر أحلامنا  
لما نزل في مهدها تنتظر  
فالقصيد مكونة من أحد عشر بيتاً. وفي الأبيات ساوى الشاعر بين الضرب  
والعروض في القصيدة كلها، فكل منهما جاء على وزن (فاعِلن). وهو ما أضفى على الإيقاع  
نغماً جديداً يضاف إلى النغم الناتج عن التزام حرف الروي (الراء) الساكنة.  
ويلاحظ عند استعمال الشاعر لهذه القوافي الموحدة، أنه يلجأ لاستخدام ألفاظ  
وعبارات وصورتراثية، وكأنه يحاكي القديم شكلاً ولفظاً ومضموناً وصوراً. ففي قصيدة مثل  
"كلاسيكية" يقول:

هذا صهيل الليلي في محاسنها	وتلك حممة الأيام في الوند
وأنت أسطورة في اليم غارقة	تشي بها فورة الأمواج بالزبد
ورشفة من شراب سائح عذبت	تناقلتها يد الأقداح كالرصد

يلاحظ أن الشاعر يخلع عن كاهله ثوب المعاصرة، ليلبس العباءة القديمة من خلال  
الفاظ (صهيل الليلي / حممة الأيام / الوند / الزبد / رشفة من شراب سائح / يد  
الأقداح) هذه الألفاظ والصورتوحي بجو البداوة ورائحة التراث القديم.

## ٢. القافية المقطعية :-

وهي أن يلتزم الشاعر بقافية واحدة، لكل مقطع، وتتغير القافية تبعاً لتغير المقطع  
وهذا اللون من القوافي لا يوجد إلا في القصائد التي تتخذ من المقاطع شكلاً لها.  
وهذه القصائد وجدت عند فاروق شوشة في عشر قصائد فقط أي بنسبة ٥.٧٪ من  
إجمالي قصائد الشاعر، ولكن يلاحظ أن سبع قصائد منها، وردت في ديوان واحد وهو

"لؤلؤة في القلب" (١) أما القصائد الباقية فجاءت في ديوان "يقول الدم العربي" (٢) وديوان "لغة من دم العاشقين" (٣).

والمتمثل في قصائد المقطوعات يلاحظ أن حروف الروي المستعملة في تلك القصائد نحو (١٥) حرفاً من إجمالي عدد الحروف المستعملة رويًا في شعر فاروق (١٩). أي أن حروف الروي في تلك القصائد استحوذت على ٧٩٪ من تلك الحروف، وقد اختفت تمامًا من حروف الروي في هذه القصائد كل من (الفاء، والعين) وظهرت اللام على استحياء في قصيدة خطوط في اللوح.

ففي قصيدة - كلمات لا تنسى - يقول: (٤)

كلمات تولد في الشفتين وتغفو في أعماق القلب  
كلمات تصنع أيامي، تكشف لي أبعاد الغيب  
تحكي لي ما طعم الشكوى، ترسم لي لون الأشواق  
والصمت يظلل روحينا، والفرحة تغفو في الأعماق  
ونزوح نغيب مع النجوى، وتهدهد سمعينا همسات  
كلمات سكنت في قلب لن ينسى دفء الكلمات

يلاحظ أن الشاعر، التزم عدد التفاعيل في السطر الشعري، ولكنه لم يلتزم بالقافية الموحدة خلال الأبيات كلها، إنما التزم بها وفق نظام خاص حددته طبيعة التجربة

(١) انظر، ديوان "لؤلؤة في القلب" قصائد: لحظة للقاء، لؤلؤة في القلب، لعلنا، أنا أنت، أنا إليك، كلمات لا تنسى، حل.

تكرين

(٢) انظر، قصيد موكب الشهداء.

(٣) انظر، قصيدة خطوط في اللوح، وكذلك رومانتيكية.

(٤) لؤلؤة في القلب، ص ٦٧.

الشعرية. فنراه يستعمل "الباء" في (القلب / الغيب). والقاف في (الأشواق / الأعماق) و"الناء" في (الهمسات / الكلمات).

وفي قصائد أخرى يلجأ الشاعر إلى تغيير القافية تبعاً لتغيير المقطع، ويصحبه أيضاً تغيير في عدد تفاعيل البيت مثل قصيدة "أنا ... أنت" (١).

من جديد ندق باب هوانا	ونرى الكون عُشّاً وصبانا
ونعيد الحياة حلماً ندياً	مثلماً كانت الحياة وكانا
من جديد يعود صوت الأمانى	ونعيد الدروب وقح خطانا
كيف أنساك يا تيممة عمري	سحر عينيك يقهر النسيانا

\*\*\*

لا تقل كان وانقضى	إنا نحن ما مضى
نحن نذكرى توسدت	خافقينا فأنعمضا

يلاحظ انتقال الشاعر من قافية إلى قافية أخرى، ثم انتقاله من عدد التفاعيل السادسة في الجزء الأول للمقطع إلى عدد أقل في البيتين الأخيرين. وهذا يمثل طول الدفق الشعري وإيقاعه بما يعكس غرض الشاعر بدقة.

ولاشك أن هذا اللون من التشكيل الشعري يبدو قريباً من الشكل الشعري لدى مدرسة المهجر، ولدى كثير من أعلام مدرسة الديوان وجماعة أبوللو.

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٦١.

### ٣. القافية المتغيرة :

استطاع فاروق شوشة أن يمزج في القصيدة الواحدة بين شكلين مختلفين. وهذا على مستوى بعض القصائد. فتكون القصيدة على جزأين الأول منها يأتي على الشكل العمودي ويحتوي على سماته. من التزام بعدد واحد للتفاعيل في الأبيات. إضافة إلى اتحاد القافية ثم يأتي الجزء الآخر منها يختلف في شكله وسماته. فيتخذ من القصيدة الحديثة شكلاً. ولا يلتزم الشاعر فيها بقافية. ولا يلتزم عدد التفاعيل في الأبيات والقصائد التي تمثل هذا النوع لا تتعد ثلثي قصائد<sup>(١)</sup>، تمثل نسبة ٤٠.٥٪ من إجمالي التجربة الشعرية لدى الشاعر ففي قصيدة شمس الله في قرطبة يقول فاروق<sup>(٢)</sup>:

فوق الثرى العاطر في قرطبة الوديع المزيّنة

رايت نور الله ينداح على أفق كنسية ومثذنة

شاهدت أي الله تترى. فتذوب عثرات الأزمنة

ويسير هذا المقطع على هذا الشكل. عدد تفاعيل ثابت في كل سطر مع التزام الشاعر

القافية في هذه السطور. ثم يأتي المقطع الثاني فيقول:

ما زال في المحراب من صدى زمانه الذي ولى أغان

ترتج دون وقعه الجدران. يهتز الزمان والمكان

وتستدير ملء صحته المضمخ العطور مقلتان

ويستمر الشاعر في هذا المقطع على هذا الشكل. وهو الشكل العمودي بسماته المعروف

ثم يأتي المقطع الثالث فيقول:

(١) انظر: قصيدة شمس الله في قرطبة من ديوان "في انتظار ما لا يجيء" وقصيدة "موعدك الآن" من ديوان هنت لك. وقصائد: قطرتا سلام، في الليل، كلمات للعار، كلمات مرتشدة، من سفر أيوب من ديوان إلى مسافر وخطوط في التوح من ديوان لغة من دم الماشقون.

(٢) في انتظار ما لا يجيء، ص ٩٣.



المح حجرًا يبكي

أطلالا تعول في وقفتها الأسطورية

لحنا كعزيف الجن يدمدم بين نخوم الربوة

والجسر المهجور

أسمع هسهسة وشجونًا، مازالت حيرى مغتربه

في قاع النفس تنور

فيلاحظ على هذا المقطع التغير الكامل في الشكل والقافية والوزن هذا التغير من شأنه إثارة المتلقي، وجذب انتباهه، إضافة إلى الضرورة الفنية التي يملئها النص، والتغيير الجذري الذي وقع بين زمانين مختلفين لابد أن يواكبه تغيير في الشكل الفني والإيقاع داخل النص، وهو ما حدث بالفعل، وبعد المقطع الثالث، يعود الشاعر إلى الشكل العمودي مرة أخرى في المقطع الرابع والأخير.

#### ٤. القافية في الشكل الجديد :

تتخذ القافية أشكالاً متعددة في شعر فاروق شوشة، وذلك في الشعر الذي يتخذ شكلاً مغايراً للقصيدة القدية، ويمكننا حصر أشكال القافية في أنواع أهمها:

##### أ - القافية المتناوبة :

وهي تلك القافية التي تتردد في النص كله، فتسجل نسبة مرتفعة بالقصيدة، ولكنها لم تصل إلى نسبة القافية الموحدة، فهي أعلى من نسب القوافي الأخرى التي ظهرت في النص. وهذا اللون من القوافي يوجد بكثرة في شعر فاروق شوشة وخاصة في دواوينه الأولى<sup>(١)</sup>.

(١) انظر: مثلاً قصائد الديوان الأول والثاني.

الإفخام ← شعر الحداثة

وبمكننا توضيح ذلك من خلال هذا المقطع من قصيدة ويجيء شتاء<sup>(١)</sup> يقول فيها:

في قلب الليل العاري ينفجر شتاء  
معتل الخطوة، مروراً  
يأتينا اليوم على استحياء  
أطول من كل عذابات العمر المحزون  
أنقل من عبء التذكار، ومن قاع الذكرى الشوها  
أفدح مما ضاع، ومما فات  
وطال حبيساً في الأحشاء  
ويجيء شتاء  
يتلاصق وهمانا  
تتعانق روحانا  
تتجمع في أوتار الأعماق دماء  
يتماوج فينا نبض الشوق... تتداخل فينا الأصداء<sup>(٢)</sup>  
يتزاحم فينا وهج الدفء  
وتنطق في شفتينا الأشياء  
تبحث عن مأوى... وغطاء

يلاحظ في السطور السابقة هيمنة الهمزة على القافية من خلال كلمات (شتاء  
استحياء/ شوها/ أحشاء/ شتاء/ دماء/ أصداء/ أشياء/ غطاء) رغم وجود قافية أخرى

(١) انظر: الأصل الكاملة، ص ١٦٤.  
(٢) الواو زائدة وتجعل الوزن مسطرباً.

ظهرت على استحياء وهي (النون). ويلاحظ على المقطع أن الإيقاع لم ينتج من هيمنة (الهمزة) فقط على السطور، إنما لجأ الشاعر إلى أشياء أخرى، فلجأ -مثلاً- إلى التوازي الصوتي في كلمات (أملول / أثقل / أفدح)، (يتلاصق وهمانا/ تتعانق روحانا)، (ينماوج فينا/ يتراحم فينا/ تتداخل فينا) فالشاعر على الرغم من سيطرة القافية على المقطع سيطرة بارزة، فإنه لجأ إلى وسائل أخرى لتحقيق الغنائية الموسيقية في النص ويمكننا أيضاً ملاحظة تلك القافية المتتابعة من خلال نص آخر، في قصيدة دعوني أؤجل حزني<sup>(١)</sup> يقول:

هو الوقت  
ما بين عينيك والدمع  
ما بين صوتك والفهر  
ما بين فرحتنا ... والختام  
وموعد حزن، تؤجله كل عام  
ونخشاه  
نحمله في الحنايا  
يجلله خجل، واكتنام !  
هو الوقت  
ساعة دوى النذير  
وفي القلب أعمد حد الحسام  
لقد أن للشمس أن تستريح

(١) يقول الدم العربي، ص ٤٣.

وأن يتلبد وجه الغمام  
وللحلم أن تتلاشى رؤاه  
ليفصح عن وجع لا ينام

يلاحظ أن القافية في هذا المقطع، تسيطر عليها "الميم" الساكنة سيطرة شبه تامة وذلك من خلال الكلمات (الختام/ عام/ اكتتام/ حسام/ غمام/ ينام).

فالميم الساكنة التي التزم الشاعر بها في النص، أعطت المقطع دفعا موسيقيا مؤثرا هذا التأثير، لم يكن وليد القوافي الطاهرة فقط، إنما نتج أيضا عن استخدام الشاعر لوسائل صوتية أخرى، كال تكرار في جملة (ما بين) ثلاث مرات، وجملة "هو الوقت" مرتين، وكذلك وجود التكرار الصوتي بين الحروف في (نحمله في الحنايا/ يجلله خجل/ أعمد حد الحسام/ أن للشمس أن).

وعلى هذا يمكن القول إن الشاعر عندما يلجأ لتغيير القافية، فإنه يستخدم ألوانا فنية أخرى من شأنها خلق الإيقاع الموسيقي المؤثر في المتلقي، إضافة إلى دلالتها الفنية في نقل الشعور والأحاسيس من المبدع إلى النص، ثم من النص إلى المتلقي.

#### ب - القافية المتناوبة :

في هذا الشكل تتردد عدة قواف على امتداد القصيدة، يتنازع بعضها في السيطرة على نهايات السطور الشعرية، وتظل القوافي الأخرى مكتفية بالحضور والتردد هنا وهناك فالقافية في هذا الشكل ليست واحدة إنما هي متعددة، قد تتابع وتتوالي أحيانا، وقد تتداخل أحيانا أخرى، ويعد هذا الشكل من أوسع أنواع القافية في شعر فاروق شوشة ومن أمثلته قصيدة "بشرنا ثم تصوفنا"<sup>(١)</sup>.

(١) في انتظار ما لا يجم، ص ٤٦.

مكانك الوثير .. لا تبدي ولا تغادري

في الزمن المجنون بالتغيير كل أن

نحاسكي واتندي

واستمسكي ولا تفرطي ولا تداوري

فالساحب الأمين خان

وكلنا من كس غير رشف

ما ضرّ لو تشابكت أنسابنا

واختلطت أصلابنا

وغاض من عيوننا ومن جباهنا ماء الشرف

نحاسكي، فليس موعد الشتاء بالبعيد

يطرحنا على مدارج الثرى

مرتعثين، شاحبين، جالين بالجديد

في هذا المقطع، تتنازع عدة أحرف فيما بينها على السيطرة والهيمنة على القافية ولكن كل حرف يفشل في تحقيق هدفه، فتظل هذه الأحرف واضحة وبارزة، فلاحظ مثلا (تغادري/ تداوري)، (أن/ خان)، (رشف/ شرف)، (البعيد/ الجديد).

هذا الإيقاع الخارجي، إضافة إلى الإيقاع الداخلي المتمثل في تكرار فعل الأمر - مثلا يميز النص بانسيابية تعمل على تهيئة المتلقي لقبول الرسالة الشعرية. فضلا عن مشاركته في الانفعال وإنتاج المادة الفنية.

وفي قصيدة "جلوة ليل" (١):

يذكرك القلب ولا ينسك  
يا نجم الليل المتوحد  
لا تغلق بابك في وجهي  
فأنا ملهوف للقاءك  
لا تبعد طيفك عن أفقي  
فأنا أنتظر عطائك  
يا وجه الليل المتفرّد  
يا صوت الليل المتردّد  
يا حزن الليل المتجدّد  
الأرض حدود لمراياك  
والنفس وعاء لحكاياك  
يا نبع الرؤيا والإلهام  
وجناح الجلوة والأنسام  
ونداء الشوق المتبدّد  
إنني والعمر على بابك  
ظمأ موصول  
والفيض الغامر يدعوني  
لهوى مأمول.....

(١) يقول النجم العربي، ص ٨٥

يلاحظ في المقطع السابق ظهور أكثر من حرف يحاول السيطرة على القافية. فهناك (الكاف) في (يتسكك/ لفاك/ عطايك/ مراباك/ حكاياك...)، وهناك (الدال) في (متوحد/ متفرد/ متردد / متجدد/ متبدد...). وهناك حرف (الميم) في (الإلهام والانسام) وهناك أيضا حرف (اللام) في (موصول/ مأمول). هذه القوافي النوعية، إضافة إلى قصر السطر الشعري، وكذا التوازي الصوتي في الكثير من تلك السطور الشعرية، وكذلك التكرار الذي لجأ إليه الشاعر، إضافة إلى طبيعة الوزن الشعري (المقدارك) وسرعته، أدى كل ذلك إلى وضوح النغم الموسيقي المؤثر، إضافة إلى الكلمات المستمدة من المعجم الصوفي أمثال (الرؤيا، الإلهام، النفس، الطمأ، موصول، هوى، القلب) وهي كلمات لها إيقاع خاص داخل النفس.

وعلى هذا فقد ساعدت القوافي المتناوبة<sup>(١)</sup> في نقل الشحنة الشعورية من الشاعر إلى المتلقي، وذلك بنقله من حالة إلى حالة، ومن نغم وإيقاع إلى نغم وإيقاع آخر، وهذا يجعل المتلقي في حالة حضور دائم مع النص ولا يغادره إلى غيره.

#### ج - القافية المرسلة :-

يقصد بها عدم وضوح القافية في القصيدة، وخفوت نغمها بشكل عام، وهذا لا يمنع من وجود حرف روى واحد قد يتكرر، ولكن يكون التكرار على فترات متباعدة، فيكون غير ملحوظ وعلى هذا فإن حرف الروي يكاد يكون مختلفًا من النص، وتبدو هذه القافية بكثرة- في دواوين الشاعر الأخيرة، ففي قصيدة "طائر الصباح والمساء"<sup>(٢)</sup> يقول:

(١) انظر: قصيدتي اعتكاف، والكلمة، من ديوان "هنت لك" على سبيل المثال.  
(٢) سيدة الماء، ص ٩٤. (\*) بالبيت كسر عروضي

هل أثر الرحيل حين أحمد الصمم !  
وطاشت السهام في أيد يهيمو ... مصوَّبه  
إلى مواطن الصفاء والجمال !  
تصيد طائر الصباح والمساء  
وتقتل انبلاجة الضياء  
في عيون الطيبين الوداعين \*  
وشلا القضاء بالعدم  
فاين جلوة الزمن ؟  
وأين فورة اللحن الشجي  
وانطلاقة النغم ؟

فالشاعر في هذه القصيدة يتذكر رحيل الموسيقار محمد عبد الوهاب، وفيها قد لجأ إلى القافية المرسلة، وحاول إخفاء حرف الروي، وكان ذلك بقصد فني إذ إن حرف الروي يعطي القصيدة طابعاً موسيقياً وغنائياً، وهو يريد إثبات موت الغناء والموسيقى بموت عبد الوهاب، فلم يجد إلا إخفاء حرف الروي حتى يختفي النغم الموسيقي الظاهر من النص، وإذا اختفت الموسيقية بالنص أصيب النص بالجفاف والبرود؛ لأنه افتقد أهم عنصر من عناصر جودة النص الشعري، ولذا لجأ الشاعر إلى أساليب تسهم في خلق نغم يضيء الطريق أمام المتلقي.

من هذه الوسائل - مثلاً - استعمال الخبث في التفاعل، فالقطع السابق يحتوي على ٢٨ تفعيلية، جاءت أكثر من (٢٣) تفعيلية منها محبونة (حذف الثاني الساكن)



كما لجأ الشاعر إلى (تسكين) الحرف الأخير من السطر الشعري في (الصميم مصوبه/ الجمال/ المساء/ الوادعين...), وفي المقطع - أيضاً- استخدم الشاعر حرف الألف بكثرة في (طاشت/ السهام/ مواعظ/ الصفاء/ الجمال/ طائر/ الصباح/ المساء انبلاج/ الضياء.....).

كل هذه الوسائل أعطت النص نوعاً من النغم المزوج بالحزن، فيستطيع المتلقي متابعته والامتزاج به.

ولو أخذنا مثالا آخر من قصيدة "يقول الدم العربي" (١) يقول فيها:

وجهي سحابة يُنم

تعشش في كل بيت

وتترك بعض عناكبها في تراب الملامح

وجهي الذي يتشكل في كل حال

ويلبس أقنعة لا تبوح .

وينظر في رحم الغيب

ماذا تجن الغيوم ؟

وماذا تقول العروق ؟

وماذا تخفي عاصفة في العروق ؟

ودمعة في الرأس

وأشبهت اللبلة البارحة !

(١) يقول الدم العربي، ص ٧

المقطع تسيطر عليه ملامح الأسى والحزن، ولذا أخفى الشاعر القافية، فالحالة النفسية والشعورية التي تسيطر عليه لا تسمح بالغنائية المفرطة. ومع ذلك لجأ الشاعر كمعادته - إلى وسائل فنية تحاول تعويض النغم المفقود نتيجة غياب القافية. فلجأ إلى التكرار في كلمات (وجهي) مرتين وحرف الجر (في) ست مرات، وأداة الاستفهام (ماذا) ثلاث مرات. كما لجأ إلى تنقيت تفعيلات نهاية السطر الشعري، وخاصة في الأسطر الأخيرة وفيها التزم الشاعر في نهاية السطر بالقبض (حذف الساكن الخامس) فتنتقل (فعولن) إلى (فعول) وذلك من شأنه إيجاد نغم ثابت رغم اختلاف حرف الروي.

ويمكن أيضًا ملاحظة هذه القوافي المرسلة في العديد من القصائد مثل: "هلوسة" (١)، البحث عن مأوى (٢)، رحيل النوارس (٣)..... وغيرها.

تكشف دراسة القافية في شعر فاروق شوشة عن عدة حقائق أهمها:

١. تلعب القافية دورًا رئيسيًا في البناء الشعري لدى الشاعر، فهو لم يتخل عنها حتى أواخر أعماله، وإن تخفف منها في أعماله الأخيرة.
٢. في حالة عدم التزامه بالقافية، يلجأ الشاعر إلى وسائل فنية أخرى في محاولة منه لتعويض النغم، حتى لا يفقد بناؤه الشعري التجانس الصوتي والبناء الموسيقي اللذين يسيطران على المتلقي.
٣. عندما يلتزم فاروق شوشة بالقافية، وتتخذ شكل التوحيد وذلك في الشعر العمودي، فإنه يستعمل الألفاظ القوية، والصور البدوية، وذلك من شأنه

(١) هنت لك، ص ١٦  
(٢) المصدر السابق، ص ٤٥  
(٣) سيد الماء، ص ٧٧

عودة القصيدة إلى الماضي شكلا وصورا وأفكارا، وكذلك عودة المتلقي إلى تلك البيئة فيعيشها وتعايشه.

٤. مازج فاروق بين شكلي القصيدة، فجاءت بعض قصائده، تتخذ الشكل العمودي والشكل الحديث معًا، وذلك من شأنه السيطرة على القافية في جانب، وإطلاقها في الجانب الآخر، كما استخدم نظام المقطوعات التي تتغير القافية فيها، مع كل مقطع. هذا المزج وكذلك اللجوء إلى نظام المقطوعات يؤديان إلى خفوت الرتابة الإيقاعية لدى المتلقي، ويعملان على إثراء النص نتيجة استخدام وسائل فنية جديدة.

#### ١١- بابعا: الجنس:

الجنس أو المجانسة لغة هي المشاكلة والمشابهة<sup>(١)</sup> واصطلاحًا يطلق على لون بلاغي لفظي به تتفق الكلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى<sup>(٢)</sup>. ولقد أظهرت دراسة القافية في شعر فاروق شوشة، اهتمامه الكبير بالجانب الصوتي والتشابه والتوازي بين الحروف، حتى أصبح هذا الجانب يلعب دورًا أساسيًا في بناء القصيدة لديه. فقد وجه الشاعر كل طاقاته الفنية والإبداعية واللغوية لتحقيق هذا التوازي والتماثل، حتى يحقق النغم الموسيقي فيسيطر على المتلقي دون أية رتابة أو ملل والمتأمل لشعر فاروق شوشة يجده قد أولى الجنس اهتمامًا كبيرًا، فقلما خلت قصيدة منه، وذلك باستثناء الديوان قبل الأخير "سيدة الماء" الذي تخلى فيه الشاعر عن هذه الظاهرة<sup>(٣)</sup> إلى حد ما، إذا ما قورن بالديوانين السابقة.

(١) ابن منظور، لسان العرب، (جنس).

(٢) انظر: مجدي وهبة، معجم المصطلحات، ص ٢٦٩، وكذلك إدريس الشافعي، المصطلح النقدي في نقد الشعر

ص ١١٥، وإبراهيم فتح، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٢٤.

(٣) كان هذا الديوان بمثابة تجريب وتجديد في مجالات عدة، ففيه مازج لأول مرة بين البحور بطريقة جديدة لم نعهد بعضها، وفيه أهل - إلى حد ما - الجنس.

ويمكن دراسة الجنس من خلال عدة محاور:

١- جناس القوافي. ٢- جناس الحشو ٣- جناس الحشو والقافية

#### ١ - جناس القوافي:

الكلمات المتشابهة صوتيًا وتشكل لبنة في بناء النص لا يقصد بها الجانب الموسيقي فقط، إنما تقصد لإحداث الأثر الموسيقي، واستكمال دائرة الدلالة، ومن خلال الأمثلة الآتية يمكن توضيح ذلك ففي قصيدة "ترنيمه النور" (١) يقول:

يا ضياء يتجلى

وشعاعًا قد أهلا

ها... فؤادي يتملى

فاستيق أهلا فاهلا

يا رحيقًا يتقطر

ونداء يتعطر

ها... فؤادي يتنور

بضياء قد أطلا

في المقطع السابق اعتمد الشاعر اعتمادًا كليًا على الجنس من خلال الكلمات (يتجلى / يتملى)، (أهلا / أطلا)، (يتقطر، يتعطر، يتنور)، فالشاعر يترنم للنور في القصيدة، وهو ما صرح به في العنوان، وهذا الترنم يتلاءم معه التماثل الصوتي، والجناس واستخدام الجمل القصيرة، وكل منهما متحقق خلال المقطع. فقد أدت الجمل القصيرة والتماثل الصوتي والجناس إلى الغنائية الموسيقية التي تتلاءم مع ترانيم الشاعر في

(١) يقول شاعر عربي، ص ٨٣.

الإيقاع ← = → شعر الحداثة

القصيدة، فكان الجنس مقصوداً ليس فقط للجانب الإيقاعي إنما لاستكمال الدلالة في النص.

ويمكن ملاحظة ذلك في قصيدة "الليل موعداً" يقول: (١)

ومادام في القلب صوت يُردّد

وفي مقبل العمر عمر تجدد

فأهلاً، وإن لم تجي يا صباح

وأهلاً

وإن جئتنا

يا رياح

الشاعر يتحدث إلى محبوبته معاهداً إياها على دوام الحب والوصال مادام في القلب نبض ومادام في العمر بقية. فبالنظر بالمقطع أن الشاعر استخدم الجنس في (يردد/ تجدد) فالكلمتان منتميتان إلى حقل دلالي واحد وهو التردد. فلجأ الشاعر إلى تكرار/ حرف (الذال) ثلاث مرات، وهو ما يؤكد دوام الاتصال والتجدد بين الشاعر ومحبوبته. إضافة إلى أنه يخاطب محبوبته. فهو في مقام غناء وسعادة. فلجأ للجناس الذي يؤدي مقصوده. وفي قصيدة أخرى يقول (٢):

متجه أنت.....

ولا تدري أياك تكون!

فتخبر أرضاً وطريقاً

(١) يقول النجم العربي: ص ٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

وتخبر عمراً ورفيقاً  
وتخبر شجناً وحريقاً  
وتخبر سجنك أو منفكاً  
فالأرض منافع وسجون

العمر يهون . . . . . والموت يهون . . . . . والحلم الغائب ليس يهون

يلاحظ اعتماد الشاعر على التماثل الصوتي والجناس في كلمات (طريقاً/ رفيقاً حريقاً) فالقطع يتحدث عن عالم الواقع حيث تتساوى فيه الأشياء. وتختلط فيه الأوراق. ولذا يتوجب علينا الاختيار فهو المحدد لهذا المستقبل. لذا كانت الوصية باختيار الطريق الصحيح المؤدى للحرية. وضرورة اختيار الرفيق، فمعهم يتحقق العمر الذي نحلم به (الحرية). والشاعر في تلك اللحظات يشد على أيدي الرفاق، فيوصي باختيار الطريق الصعبة، الكفاح/ الحريق فهي سبيل الحرية. ولو أدى ذلك إلى السجن أو المنفى. فالواقع الذي نعيش فيه والأرض التي نحيا عليها ليست سوى منفى أو سجن كبير، فكل شيء يهون. العمر، الموت، ولكن حلمنا بالحرية ليس يهون.

يستخدم الشاعر التوازي الصوتي، والجناس، والجمل القصيرة. وتؤدي هذه الأشياء إلى استكمال دائرة الدلالة المقصودة، إضافة إلى إثارة المتلقي من خلال الجرس الموسيقي المؤثر. فتؤدي هذه الإثارة إلى متابعة المبدع فيما يقول.

وفي قصيدة هنت لك يقول<sup>(١)</sup>:

يا من يغريه الوقت وتدفعه الساعة  
بتلصص حوله

(١) هنت لك، ص ١٤

كي ينأى عن زمن هالك  
أو طلعنة لص فاتك  
ولى زمن النقط  
وجاء زمان القحط  
وصار القرصان مظهله!

الشاعر يجانس بين (النقط/ القحط) كي يعبر عن شدة المخالفة ومعاكسة الأشياء التي تتبدل وتتغير. وما ساعد على الانتباه إلى هذه المخالفة قوله (ولى. جاء) والفاعل لكل منهما ثابت (الزمن). وإن لحقه بعض التغيير. وعلى هذا فيمكن القول إن الفعل متغير، والفاعل لم يتصف بالثبات الكلي فكانت النتيجة التغير الكامل من نقط إلى قحط. وعلى هذا يمكننا القول إن الجناس في تجربة فاروق شوشة لا يقصد لإحداث الغنائية الموسيقية فقط، إنما له جانب دلالي كبير في إظهار المعنى المقصود.

٢ - جناس الحشو:

لم يقتصر فاروق شوشة على الاهتمام بنهايات الأسطر الشعرية (القافية) فقط إنما تعداها إلى الحشو. مدركاً أن الاهتمام بالقمة لابد أن يبدأ من القاعدة. ولهذا أولى فاروق الحشو عناية خاصة حتى يحقق الغنائية المطلوبة ويهيئ المتلقي للاستجابة الدلالية. ومن هنا كان إجناس في الحشو. ومن أمثلة ذلك قصيدة "هنت لك" يقول فيها (١):

(١) هنت لك، ص ١٤.

والموت مسافة بوح  
ومساحة جرح  
وفجأة رحلة

حزرتتباعد في ثبح الطوفان

الشاعر يجانس في الحشو من خلال كلمتي (مسافة/ مساحة). فضلا عن التماثل الصوتي في (بوح/ جرح). فالجناس يحقق أن للموت ازدواجية. فهو مسافة بوح يتحقق من خلاله اعترافات النفس الداخلية دون كذب ومواربة. وهو أيضا - الموت - يترك مساحة واسعة من الجراح الدامية للأهل والأصدقاء. هذه الازدواجية حققها الشاعر بالجناس حتى يرسخها لدى المتلقي. فجاء بجملة فنية من خصائصها التأثير. فضلا عن غنائيتها.

ويمكننا أيضا الانتباه إلى الجناس في الحشو من خلال قوله (١):

من أي قاع سحيق سوف نبتدى ..... وكلما لاح نجم راح ينطلق

الشاعر يجانس في الحشو من خلال كلمتي (لاح/ راح). وهو في القصيدة يتحدث عن الوحدة العربية التي تواد قبل ميلادها. فهي كالنجم إذا لاحت راحت تنطلق. فالجناس حقق السرعة في الاختفاء. فهي لم تبرز ولم تتحقق بعد. إنما بدت ملامحها في الأفق. ومع ذلك راحت في الانزواء والانطفاء. فالجناس في البيت حقق الدلالة المعنوية - في سرعة الانطفاء - وحقق الناحية الموسيقية الغنائية للمتلقي.

ومن جناس الحشو - أيضا - قوله في قصيدة الرحيل (٢):

(١) المصدر السابق، ص ٧٩  
(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٥٧



اشتقت يا صاحب أن أكون واحداً من الذين يملكون  
حظ يومهم من المرح  
وحظ ليلهم من الشطارة !  
العابرين كل ساحة ومعترك  
الناهشين كل حرمة وعرض  
المالئين العين في جساره

.....

وانتقوا التصريح والتلميح والإشارة!

الشاعر يجانس في المقطع داخل الحشوبين كلمتي (التصريح/ التلميح) فهو ينعي  
حظه أنه جاء في هذا الزمن الذي لا يقدر الأشياء، فتمنى أن يملك حظ يومه من الشطارة  
ويتفنن كل الفنون حتى يحقق حظه المفقود، وكأن الحظ لا يسير إلا مع من يتقلب على كل  
وجه ولون، فيصرح تارة، فإن لم يستطع فبلمح تارة أخرى، فإن لم يستطع فيشير تارة ثالثة  
هذه الأشياء تحتاج إلى مؤهلات يفتقدها الشاعر، لذا كان حظه مفقوداً.  
ومن جناس الحشو أيضاً قوله في قصيدة "باسم الكلمة" (١).

وملّوكت تقوص في معابر السنين  
تلاحق الذي مضى، .....  
تستشرف القادم من نهارنا...  
وتجرف الحدود والسدود والركام  
السندباد عاد في ضميرنا..

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٠٩.

الشاعر يستعمل الجنس في (الحدود والسدود). فضلا عن التماثل والتوافق الصوتي في (السندباد عاد). فهو في المقطع يوضح أهمية الكلمة وقوة تأثيرها فلم يستطع أحد أن يقف في طريقها، ولم يستطع أي سد أن يعرقل مسيرتها، وقد لعبت الحروف (دود) المكررة في الكلمتين موضع الجنس دور الحواجز القوية، ولكنها لم تفلح في إيقاف قوة الكلمة. فبدأ بالكلمة تحرف الحواجز والقيود أمامها، حينئذ نستطيع القول بأن السندباد عاد من رحلاته العجيبة محملا بالطرائف والغرائب، بعد افتقاده سنوات وسنوات، ولكن عودته الآن إما هي عودة في ضميرنا.

### ٣ - جناس الحشو والقافية:

لم يقتصر الجنس على القافية، أو الحشو فقط، إنما تعدى إلى نوع ثالث وهو أن يجانس بين كلمة في الحشو وكلمة القافية، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "ملكة الغسق" (١).

ليس في خارطة الدنيا مكاننا

وليس في صحائف التاريخ موضع لنا

تدور خارج السياق

والسياق دوننا انطلق!

بأي وجه نستر الوجه الدميم المخرق؟

يتحدث الشاعر عن وجودنا - نحن العرب - على هامش الحياة، غير مشاركين في أحداثها، فنحن خارج سياق الأحداث، وأننا بعيدون عن حلقة السياق. فالجناس في كل من (السياق/السياق) وما فيهما من تماثل صوتي ويعد دلالي من شأنه توضيح فكرة

(١) هت لك، ص ٨٨.

الشاعر بهامشية دور العرب، ويعدّهم عن دائرة السباق. ويلاحظ أننا مازلنا (تدور) بصيغة المضارع التي تفيد التخبط وعدم الثبات والاستقرار، على حين أن السباق قد انطلق بصيغة التحقيق في الزمن الماضي.

ويمكن توضيح هذا اللون من الجناس من خلال قصيدة "أحزان الفقراء" (١).

أماه .. قد حل الظلام ..

وعيون لا تنام .....

طار عنها النوم والأمن وأحلام السلام

فقدت حارسها الفارع والليل قنام

الشاعر يجانس بين كلمتي (الأحلام، السلام) فهو يصور حال الناس بعد موت "عبد الناصر" فيصور تلك الطفلة التي تتحدث إلى أمها، بأن قد جاء الظلام ومع ذلك فالعيون لم تنم، فقد ودعها الأمن والهدوء ورحل عنها النوم بلا عودة. وقد جاء الشاعر بكلمات تناسب ما ذكره وتستكمل دائرة الدلالة فضلاً عن تحقيق الإيقاع.

فالنوم — أحلام، والأمن — السلام

وكان الأطفال لم يفقدوا الأمن والنوم فقط، إضا فقدوا المستقبل (الأحلام)، وذلك

بانعدام عنصر (السلام).

ويتضح أيضاً هذا الجناس في قصيدة أصوات من تاريخ قديم (٢).

يدعون: ويك عنقرا المقدام .. كن لنا

لعيلة المنى، لعيس، للعرب

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢١٧.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ٢١٩.

لكل مظلوم مطارد يقاتنه الحمام والظلام؛ (\*)

الشاعر يجانس بين (الحمام، والظلام). فهو يتحدث عن عنبرة ذلك الغارس القديم فهو الأمل الغائب. وهو المخلص من حياة الدل. نترقب حضوره. فالشاعر يصور حال المظلوم المطارد وهو ينتظر مجيء الغارس. فهو بين فكّي الرحا. موت ينتظره وظلام نفسي يعيش فيه. وبين الموت والظلام يعيش المظلوم العربي في انتظار عودة عنبرة. .. والجناس بين (الحمام، والظلام) عكس للمتلقي الحالة النفسية التي يعيشها ذلك المظلوم. فاستكمل بذلك الدائرة الدلالية.

ولهذا يمكن القول إن الشاعر يعتمد على الجناس بكافة أشكاله. وذلك لإيضاح الناحية الدلالية فضلا عن تحقيق الإيقاع للنص. فهو - الجناس - لبنة رئيسية في بناء النص الشعري لدى فاروق شوشة.

#### خامساً: التكرار: -

تعتمد القصيدة في بنائها على الوحدات النغمية التي تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري أو السطر الشعري. وظاهرة التكرار في شعرنا الحديث أصبحت سمة من سماته ولكن يجب التفرقة بين تكرار يأتي بقصد الجناس أو لتحسين العبارة. وبين تكرار يأتي ليؤدي دوره في السياق العام<sup>(١)</sup>.

والمتنوع للشعر المعاصر يدرك أن بنية التكرار، هي أكثر الدي التي تعامل معها هؤلاء الشعراء ووظفوها بكثافة. لإنتاج الدلالة. بحيث يمكن القول إن بنية التكرار على اختلاف

(\*) ورد السطر كما هو مدون بالشكل. وهذا يحدث كسر في الوزن. والواجب أن يكون هكذا:

لكل مظلوم مطارد (مستعلن مستعلن فعل)

يقاتنه الحمام والظلام (مستعلن مستعلن فعل)

(١) انظر، مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند الشابي، ص ٤٤٣

الإيقاع ← في → شعر الحداثة

أشاطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل إنها أحيانا قد تستغرق النص الشعري كله<sup>(١)</sup>.

على أن الكلمة أو الصورة المكررة لا تؤدي نفس ما أدته في المرة الأولى، بل تغايرها دلاليًا، إما بالتأكيد أو بالإضافة.

والمقامل في شعر فاروق شوشة يدرك مدى اهتمامه بال تكرار، فقد استعمله على مستويات متعددة، فلهذه تكرار الكلمة وتكرار السطر الشعري، وتكرار تركيب، أو تكرار مقطع، وكذا تكرار صيغة صرفية، أو فعل معين...

١ - مستوى تكرار الكلمة، وهو أن تكرر الكلمة أكثر من مرة في النص الشعري، وذلك

بهدف إيجاد إيقاع معين للنص، وكذا استكمال الدائرة الدلالية به، وذلك مثل قصيدة "بلادي التي أكلت عاشقها"<sup>(٢)</sup>.

داسها حظها مرتين، استكانت

وعاودها الصحو

فانفجرت، بدأت عزفها

في اندلاع الحريق

ونزف الخلايا

شطايا!.....!

شطايا!

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ١٠٧، وما بعدها.

(٢) هبت لك، ص ١٠٧.

الشاعر يكرر كلمة (شطايا) على سطرين، في الأولى يعقبها نقاط الحذف (...) وتختفي النقاط في الثانية. وتكرارها بهذه الصورة المكتوبة، إنما هو تمثيل لصورة الشطايا المتطايرة والمتعاقبة... فلم يكن نزف الخلايا دفعة واحدة، إنما كان على فترات متعاقبة وهو ما صورته لنا في التكرار، وساعده في تلقى تلك الرؤية البصرية في قراءة الديوان واستخدام أجهزة الطباعة وتدخلها في تحديد الدلالة. وفي قصيدة "يقول الدم العربي"<sup>(١)</sup> يقول:

أخيراً

يقول الدم العربي:

أسيل.....

فلا يتداعى وراثي النخيل

ولا ينبت الشجر المستحيل

أسيل.....

الشاعر يكرر كلمة (أسيل) مرتين، وكأنه أراد أن يصور حركة سيلان الدماء المستمرة. فجاء بالكلمة وأعقبها نقاط الحذف، دلالة على كثرة السيلان، لكنه بطيء الجريان ولا فائدة مرجوة من وراثه.

ويمكن ملاحظة تكرار (الكلمة) أيضاً من خلال قصيدة (الأسئلة)<sup>(٢)</sup>.

وهذي المياه المحيطة تنهل شعراً

ولؤلؤة

(١) يقول الدم العربي، ص ٨

(٢) سيدة الماء، ص ٨٨



لغة الأرض ..  
وموال الغداء (١)  
(٢) كانت في البدء الكلمة  
قيسًا من نور الله  
وسرًا من أسرار الكون  
وفيضًا من نور الحكمة  
كانت في البدء الكلمة  
صوتًا كهدير الريح  
وعصف الموج (٢)

يلاحظ في النموذج الأول أن الشاعر يتحدث عن فقد جمال عبد الناصر، فيكرر السطر الشعري "كنت فيهم .. واحدًا منهم .. لهم"، واستخدام الشاعر للماضي (كنت) دلالة تحقق الفعل، فالحديث عن تاريخ مضى للرجل، وكيف كان يشعر بآلام الشعب، فهو واحد منهم، وهو لهم، هنا الأمر لم يكن شيئًا طارئًا في زمن ما، إنما هو فعل اعتيادي محقق دلًا عليه التكرار.

وفي النموذج الثاني تكررت جملة (كانت في البدء الكلمة) على مدار القصيدة نحو أربع مرات، الشاعر يقارن في القصيدة بين دور الكلمة قديمًا في تحريك المشاعر والأحاسيس للنضال، ودورها الهامشي الآن؛ ولذا راح يكرر الجملة إلحاحًا منه على تأكيد دور الكلمة المطلق في الزمن القديم، ولذا كان استخدامه للفعل (كانت) بصيغته الماضية.

(١) الأصم الشعرية، ص ٢٢٠.

(٢) هنك لك، ص ٩٥.



ويمكن القول إن استخدام فاروق شوشة لتكرار السطر الشعري (الجملة) من السمات التي تميز شعره، فقد اعتمد عليه اعتماداً كبيراً؛ لأنه يسهم في بناء النص دلاليًا وإيقاعياً<sup>(١)</sup>.

٣- تكرار التركيب وهو ما يسمى في البلاغة "بالموازنة" أي أن تكون ألفاظ الفواصل في الكلام متساوية مع الوزن<sup>(٢)</sup> كان يأتي سطران أو أكثر على شكل تركيب نحوي وصرفي وصوتي واحد، مع اختلاف الصورة فيما بينهما، هذا اللون من التكرار يعتمد عليه الشاعر كثيراً، فهو يعطي النص بعداً إيقاعياً ونغمياً إضافياً إضافة إلى استغلاله في التوظيف الدلالي للنص الشعري، ويتضح ذلك في قوله

وأنت تنبضين بالحياة والإيمان.....

وتتثرين الحب في أعمدة الدخان.....

وتعبرين السور نحو فجرك الوليد

يا يوم رحلة العبور

يا يوم هدم السور<sup>(٣)</sup>

يلاحظ أن السطرين الأخيرين يتفقان في التركيب النحوي. هذا التركيب المكرر على سطرين، لم يكن القصد منه الإيقاع فقط، بل الهدف دلالي أيضاً، وكأنه يقول إن هدم سور (برلين) هو نفسه يوم الانتصار العظيم، بتحقيق الوحدة، فهو يوم مشهود معروف لا ينبغي أن ينسى.

(١) انظر، ديوان لؤلؤة في القلب، صفحات ٧، ٩، ١٦، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٤٠، ٥٠، ٦٦، ٦٨، ٧٢، ٨١، ٨٣ ديوان سيدة الماء، ٣٩، ٦٠، ٨٣، يقول الدم العربي، ٧، ١٣، ١٩، ٢٢، ٤٨، الدائرة المحكمة ١٢، ٢٤، ٤٣، ٥٠، هنت لك ١١، ٢١، ٢٦، ٦٣، ٧٣، ٧٧، ٨٠، ٩٥، ١١٠، لغة من دم العاشقين، ١٥، ٢٣، ٩٧، ١٠٠. (٢) التسهوي، حيلة اللب المصون، ص ١٥٧، والسويطي، شرح عقود الجمان، ص ١٥٢. (٣) الأعمال الكاملة، ص ٢٣١.

وكذلك يتضح هذا اللون من التكرار في قوله:

عنقرة الفارس: كان هاهنا، وغاب

عنقرة العاشق: عاش هاهنا، وغاب

عنقرة الإنسان: كان واحداً منكم، وغاب<sup>(١)</sup>

يلاحظ أن الشاعر يأتي لعنقرة بـ (الفارس / العاشق / الإنسان).

أي أن الفروسية والعشق وجهان لعملة الإنسان، وكأن الإنسان لا يستحق وصفه بالإنسانية إلا من خلال عشقه وفروسيته. شاماً كما كان عنقرة يجمع بينها الثلاثة، وفي ذلك إحياء بأن هذه الأوصاف الثلاثة (كانت) موجودة بيننا، ولكنها (غابت) حينما تقاعس الأبناء في الوصول إلى ما كان عليه الآباء.

وهذا اللون من التكرار يمكن ملاحظته في العديد من القصائد<sup>(٢)</sup>.

٤- ومن أشكال التكرار في شعر فاروق شوشة ما يمكن أن يطلق عليه "التدرج" وهو يعتمد على تكرار اللفظ والانتقال به إلى لفظ آخر، ثم تكرار هذا اللفظ الثاني والانتقال به إلى لفظ ثالث، هكذا يتم الانتقال من لفظ إلى لفظ آخر حتى يستكمل الدائرة الدلالية، ويتحقق في النهاية مقصد الشاعر، ويبرزه للمتلقي ومن أمثلة ذلك قوله<sup>(٣)</sup>:

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٠.  
(٢) انظر، مثلاً، ديوان الأعمال الكاملة صفحات ١٦٦، ١٨٢، ١٦٨، ١٩٦، ٢٠١، ٢١٠، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٥٩، ١٤٦٠، ١٤٦١، ١٤٦٢، ١٤٦٣، ١٤٦٤، ١٤٦٥، ١٤٦٦، ١٤٦٧، ١٤٦٨، ١٤٦٩، ١٤٧٠، ١٤٧١، ١٤٧٢، ١٤٧٣، ١٤٧٤، ١٤٧٥، ١٤٧٦، ١٤٧٧، ١٤٧٨، ١٤٧٩، ١٤٨٠، ١٤٨١، ١٤٨٢، ١٤٨٣، ١٤٨٤، ١٤٨٥، ١٤٨٦، ١٤٨٧، ١٤٨٨، ١٤٨٩، ١٤٩٠، ١٤٩١، ١٤٩٢، ١٤٩٣، ١٤٩٤، ١٤٩٥، ١٤٩٦، ١٤٩٧، ١٤٩٨، ١٤٩٩، ١٥٠٠، ١٥٠١، ١٥٠٢، ١٥٠٣، ١٥٠٤، ١٥٠٥، ١٥٠٦، ١٥٠٧، ١٥٠٨، ١٥٠٩، ١٥١٠، ١٥١١، ١٥١٢، ١٥١٣، ١٥١٤، ١٥١٥، ١٥١٦، ١٥١٧، ١٥١٨، ١٥١٩، ١٥٢٠، ١٥٢١، ١٥٢٢، ١٥٢٣، ١٥٢٤، ١٥٢٥، ١٥٢٦، ١٥٢٧، ١٥٢٨، ١٥٢٩، ١٥٣٠، ١٥٣١، ١٥٣٢، ١٥٣٣، ١٥٣٤، ١٥٣٥، ١٥٣٦، ١٥٣٧،

الإيقاع ← → شعر الحداثة

قدعينا نتماسك !

واهتفي بالقوم يصغون إلى عيني بياحه:

جبل ينطق أشجاراً

وأشجار تشكلن رجالاً

ورجال يسكنون العاصفة

فلنقاتل.....

فالتدرج هنا ناتج عن الانتقال من (الجبل) إلى (الشجر) ومنه إلى (الرجال)  
والتدرج هنا ظاهر ومقصود ويأخذ شكلاً تصاعدياً: من صخر لا روح فيه إليه روح لا تملك  
الفعل إليه إلى روح تلك التغيير والفعل، حتى إذا وصل إلى النهاية (الرجال) الذين لا  
يخشون شيئاً ويسكنون العواصف، فكانت النهاية بصيغة الأمر (فلنقاتل)، وهو الهدف الذي  
سعى إليه الشاعر.

ويمكن - أيضاً - ملاحظة تكرار التدرج من خلال المثال التالي:

تتشكل كل حروف الكلمة

تصبح حجراً

حجراً يصبح وطناً

وطناً يتشكل

يأخذ موقعه بين خطوط الطول

ويشتمخ بين خطوط العرض (١)

(١) المصدر السابق، ص ١٠٠.

يلاحظ الانتقال من (الكلمة) إلى (الحجر) إلى (الوطن) إلى (الشموخ) فالشاعر يتدرج بالنص تصاعدياً حتى يصل من الكلمة إلى الشموخ، وكأننا لا نصل إلى الشموخ والازدهار، إلا إذا تحررت الكلمة من أغلالها وشاركت في بناء الوطن.

هـ- ومن أشكال التكرار في شعر قاروق شوشة ما يسمى بـ "العكس والتبديل" وهو قلب التراكيب وتبديل جزء منها بالآخر أو تغيير ترتيب الكلمات<sup>(١)</sup> بشكل عكسي. وهذا يقوم على مبدأ التكافؤ بين التركيبين أو الكلمتين. وتكمن أهمية هذا اللون من التكرار في تلوين العبارة وإضفاء روح النغم الموسيقي لها إضافة إلى تقوية الدلالة ومن أمثلة ذلك قوله<sup>(٢)</sup>:

أكان رساماً !

يصبح بالآلوان وجه اللحظة الحزينة

وينتقي من مفرداتها حروف ريشته

من قبل أن ينغمس السواد في البياض والبياض في السواد

ليصبحا شكلاً وأحجاماً.....

فالتكافؤ واضح بين (السواد) و(البياض) بالنسبة للفنان أمام ريشته. ولهذا جاء هذا التوازي الصوتي الواضح بينهما، حتى كأنهما وحدة لونية واحدة.

٦- تكرار المقطع، وهو أن يأتي الشاعر بمقطع مكون من عدة أسطر في القصيدة، ثم يكرره مرة ثانية في نفس القصيدة بهدف جذب انتباه القارئ، والتأكيد على المعنى

(١) السويطي، شرح عقود الجمان، ص ١١١  
(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٦٦

الدلالي الكامن من ورائه. ويمثل هذا النوع من التكرار قصيدة "لا مفر" (١) إذ بدأها الشاعر بقوله:

١- هذا أنا.....

٢- وفي نهاية الطريق.. أنت

٣- واحة شهباء، سحابة سخية سر

٤- أدمنت ظلها..... ولا مفر

٥- والآخرين..... بيننا!

ثم كرر الشاعر الأسطر (١، ٢، ٥) في نهاية القصيدة، فالشاعر أراد أن يقول إنه في داخل حلقة لا يستطيع الخروج منها ولا يستطيع الفرار من داخلها، فجاء بمطلع القصيدة يطابق الختام، وكان ذلك بمثابة القيد المحكم، فمهما حاول الفرار فإنه داخل هذه الحلقة. وقد أكد هذا التصور عنوان القصيدة "لا مفر".

وكذلك في قصيدة "وحدك المصير" (٢) يكرر الشاعر قوله:

أكلما خطوت كان في اتجاهك المسير!

ألست وحدك المصير!

فالشاعر يؤكد أنه مهما حاول أن يخطو بعيداً عنها، فإنها به يخطو نحوها، فهي كل شيء إليه، وهي مصيره المكتوب مهما كان سعيه. فتكرار الجملة يؤكد هذا المعنى. وبدأ الشاعر كأنه مسلم بهذا المصير، وذلك القضاء فراح يردد من حين لآخر... (٣).

(١) الدائرة المحكمة، ص ٥٠، ١٠.

(٢) لؤلؤة في القلب، ص ٥٠، ٥١، ٥٢.

(٣) لمزيد من هذا التكرار، انظر: ديوان لؤلؤة في القلب، ص ٩٢، ٨٢، وديوان يقول أتم للعربي، ص ٧٨، ٨١، ١٩، وديوان في انتظار ما لا يجه، ص ٧١، ٧٢، ٧٩، الأعمال الكاملة، ص ١٩٤.

٧- من أشكال التكرار - أيضا - تكرار الصيغ الصرفية، وهو حشد وزن صرفي معين في عدة أسطر متجاورة، فيصيح هذا المقطع بإيقاع خاص يغاير المقاطع الأخرى في القصيدة ويوجد هذا اللون التكراري في قصيدة "حيناً".

وكاذب هو البكاء... والشكاية المهترئة

وباطل هذا التظاهر المقيت بالندم

فليس في عيوننا سوى انطفاء العيون في انكسار

وأنت قابع هناك، هامد الجناح، راعف المنقار

يا حيناً الحبيب في خزائن التذكّار

تجيئنا من بعد غيبة الريح والأمطار

استعمل الشاعر في هذا المقطع الصغير صيغة اسم الفاعل في (كاذب/ باطل/ قابع

هامد/ راعف). فالشاعر يتحدث عن الحب الذي ولد في الزمن الخطأ، فراح يهزأ بالبكاء

والشكاية، واختلطت أمامه المظاهر فأصبحت باطلة رائقة، وأصبح الحب في هذا الزمن

هامد الجناح، لم يستطع أن يحلق في السماء، إنه قابع هناك في زمن بعيد، حبيب كاشيء

كثيرة، فيلاحظ أن كثرة استعمال الشاعر لصيغة اسم الفاعل أعطت المقطع لوناً من ألوان

الثبات والاستقرار، ثبات الكذب، ثبات الباطل، حتى ضياع الحب واقتفاده أصبح مألوفاً

لدى النفوس.

وكذلك يمكن توضيح هذا التكرار من خلال قصيدة "أحزان الفقراء"،<sup>(١)</sup>

صوتك الحاني الجمور

قادم يجتاز أسوار التواريخ البعيدة

(١) الأصل الكاملة، ص ٢١٧

حامل من عطر "طبيه"  
قصة المجد ورؤياه العجيبه  
ساكب في وضع الشمس وفي وكر النسور  
لحن دثيانا الجديد

الشاعر يتحدث عن جمال عبد الناصر وكيف كان، فراح يستعمل صيغة اسم الفاعل في (حاني / قادم / حامل / ساكب)، ويلاحظ التدرج التصاعدي من الحنو في الطبع ← إلى القدوم وتحطيم الأسوار ← إلى حمل عطر التاريخ - فكانت النتيجة ← سكب اللحن الجديد، ومع هذا التدرج التصاعدي، قد لعبت صيغة اسم الفاعل دورها في ثبات الخطا التي يخطوها الزعيم الراحل دون خوف أو وجل....

ويمكن أيضا إيجاد هذا اللون من ألوان التكرار في العديد من القصائد (١)

٨- من أشكال التكرار المستخدم بكثرة في شعر فاروق شوشة، تكرار صيغة ثابتة للفعل، وهذا من شأنه إحداث إيقاع ظاهر وبارز يهيمن على المتلقي، ومن بين أمثلة هذا التكرار قصيدة "ويجيء شتاء" (٢) يقول:

ويجيء شتاء  
يتلاصق وهمانا  
تتعانق روحانا  
تتجمع في أوتار الأعماق دماء  
يتمواج فينا نبض الشوق... تتداخل فينا الأصدا

(١) انظر، مثلاً ديوان في انتظار ما لا يجيء، ص ٨٢، لولوة في القلب، ص ٢٢، ص ١٧ يقول الدم العربي، ص ٣٦، ٣٥  
(٢) الأصل الكاملة، ص ١٦٢.

يتزاحم فينا وهج الدفء

وتنتطق في شفتينا الأشياء

الشاعر في المقطع السابق لم يكتف بالقفافية الظاهرة الواضحة. إنما اهتم أيضاً بالإيقاع الداخلي للنص. وذلك من خلال الفعل المضارع الذي جاء على وزن ثابت وذلك في كلمات (يتلاصق/ تتجمع/ تتعانق/ تتماوج/ تتداخل/ يتزاحم). فالشاعر أراد أن يعبر عن مدى التمازج والالتحام والانصهار بينه وبين محبوبته. فاستخدم هذه الصيغة التي تنقل إحاسيسه ومشاعره للمتلقي إضافة إلى إحداث إيقاع في الحشو يكسب النص رونقاً جديداً.

وفي قصيدة " أصوات من تاريخ قديم " يستخدم صيغة أخرى للفعل فيقول (١):

أدخل حلب الشهباء طليقاً أو مأسوراً

أغزو.....

أطعن صدر الروم، أهتك درع الروم

وأجمع أسلاب الهلكى والمذعورين

أتحول في يوم النصر بيارق وفيالق

ونسوراً شماً، وميامين

أدخل حلب الشهباء، طليقاً أو منصوراً

أدخل في ركبك يا سيف الدولة. خلف غبار الفتح.

يصور الشاعر حال جندي من جنود سيف الدولة. فلم ينقله لنا بصيغة (السرد)

أو الحكاية. إنما نقله بصيغة المتكلم حتى يمكن للمتلقي الاستجابة الفورية. فالتحدث

(١) المصدر السابق، ص ٢٢٨.



إلينا هو مشارك في الأحداث وشاهد من أهلها. وبهذا البناء أدخل الشاعر الملتقي في التراث القديم، حتى يشاهد تلك المشاهد العظيمة التي أحدثها سيف الدولة. وذلك بفضل استخدامه للفعل المضارع، الذي يفيد الحال والاستقبال وكذلك استخدامه لضمير المتكلم أي الشاهد على هذه الأحداث. لذلك تكررت الأفعال أكثر من عشرين مرة على مدار هذا المقطع من القصيدة، ويلاحظ وجود هذا اللون من التكرار في العديد من القصائد<sup>(١)</sup>

٩- من أشكال التكرار أيضاً تكرار الحرف في الكلمة الواحدة، فالتأمل في شعر فاروق شوشة يجده يولي اهتماماً خاصاً بالكلمات الرباعية المضغفة. وهذه الكلمات من شأنها إبداع نوع من الغنائية، ولكنه لم يأت بها للغنائية فقط إنما بقصد الدلالة أيضاً<sup>(٢)</sup>.

ومن أمثلة تلك الكلمات قوله في قصيدة "أصوات من تاريخ قديم"<sup>(٣)</sup> مخاطباً سيف الدولة:

يا سيف الدولة:

كل سيوف العرب تصلصل في الأعماد

تهسهس في صدا الأقفال

(١) انظر، مثلاً، ديوان الدائرة السمكية، ص ١٤، ٥٢، ٤٢، ٦٣، أولوة في القلب، ص ١٤، ١٥، ٩٢، سيدة الماء، ص ٩٥ يقول الدم العربي، ص ٩، ١٠، ٧١، ٨٤، لغة من دم الماشقين ١١، ٢٠، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٢، ٣٤، ٥٩، ٨٦، ٨٨، ١١٠ وقت لاقتنص الوقت ص ٨، ٣٤، ٤٤.  
(٢) قمت بإحصاء هذه الكلمات في بعض الديوانين، فكانت كالتالي:  
أ- ديوان الحيون المحترقة ١٤ كلمة.  
ب- في انتظار مالا يجيء ١٧ كلمة.  
ج- أولوة في القلب ١١ كلمة.  
د- الدائرة السمكية ٨ مرات.  
هـ- هات لك ٢٣ كلمة.  
و- سيدة الماء ١٢ كلمة.  
(٣) الأصل الكاملة، ص ٢٣٩.

يا سيف الدولة:

كل خيول العرب تحمحم في الأوتاد

وتصهل في نويات التذكار

الشاعر في هذا المقطع، عندما استعمل الكلمات الرباعية (تصلصل، نهسهس تحمحم) فهو لا يقصد باستخدامها الغنائية، فقط إضا قصد - أيضاً - المحاكاة، أي محاكاة أصوات السيوف في داخل أعمادها وهي تريد الخروج من حبسها، فكان صوت (الصلصلة) أي اصطكاك السيف بالغمد، وهو أيضاً ما فعله (بالهسهسة) أي محاكاتها عند ارتطامها بصدا الأقفال. وقد فعل ذلك أيضاً عندما استخدم (حمحمة) الخيول، فكان الخيول تريد الخروج لساحات المعارك، فتصدر حمحمات/ أصوات تعبر عن استيائها لهذا الحبس المهن. وهو بهذا الاستعمال أراد أن ينقل للمتلقي حالة الاستياء العامة من أوضاع العرب الحالية، مستحضراً رمزاً عربياً قديماً وهو شخصية سيف الدولة (ت ٣٥٦هـ).

أما في قصيدة "أغنيتان لمصر"<sup>(١)</sup> فيقول في المقطع الثاني:

اليوم السابع جاء

والراية في أيدي الأبطال الشجعان

تتلاها في وجه الدنيا

وترفرف أبداً في خيلاء

من فوق التبة في سيناء

(١) في انتظار مالا يجيء، ص ١٠٢.

المقطع يصور مجال الغناء والفرحة بنصر أكتوبر العظيم، ولذلك جاءت الكلمات تعبر عن الغنائية المفرطة في الحشو من خلال (تتلاً، وترفرف) فتكرار الحروف فيهما يعطي إيقاعاً، يضاف إلى إيقاع القافية في كلمات (جاء / خيلاء / سيناء)، وهذا يؤدي إلى الموسيقى الظاهرة، فالشاعر أراد أن يغني وينقل غناؤه للمتلقي حتى يشاركه في فرجه فكان هذا التركيب، وعلى هذا فقد جاءت هذه الكلمات لإيصال دلالة يهدف إليها النص

١٠- ومن أشكال التكرار أيضاً، تكرار العطف بالواو أكثر من مرة في السطر الواحد

مع ملاحظة أن الأسطر الموجود بها هذا اللون تتقارب فيها الكلمات

المعطوفة من الناحية التركيبية. وهذا اللون من أكثر ألوان التكرار لدى

الشاعر، وهو يساعده على إضفاء روح الإيقاع والنغم على النص، كما يزيد

تنوعاً في الدلالة، مثال ذلك، قصيدة "تحت ظلال الزيزفون"<sup>(١)</sup> وهي من وحى

زيارة الشاعر لألمانيا.

هذا .. أخيراً .. وجهك المضحك الحزين

وجهك يا برلين .....

٣- بعد انقشاع الحلم، والدخان، والسنين

دامعة العينين، تنهضين من حطامك المهين

تتوجين بالسلام فجرك المنور الجديد

وتغرسين وردة بيضاء، في حقول الطيبين الوداعين

ذكرى لمن تساقطوا وفي عيونهم حنين

وفي جياهم تطلع وفي ضلوعهم سجين

(١) الأصل الكاملة، من ٢٢٢.

٩- ينيض بالحب وبالإخاء والأمان  
وتسحين عن جبينك العنيد، تارك العتيد

١١- وتنفض الظلم والدمار، والأنين

يلاحظ أن الشاعر في الأسطر (٩، ١١) من المقطع السابق يعتمد على العطف بالواو كثيرًا، مع ملاحظة التقارب التركيبي للكلمات المعطوفة، وجاءت الأسطر كالآتي



نلاحظ أن الكلمات الأولى (الظلم / الحب / الحلم) تتساوى صوتيًا مع بعضها وكذلك الكلمات الوسطى (الدخان / الإخاء / الدمار) أما الكلمات الأخيرة من السطر الشعري فتتساوى كلمتان (السنين / الأنين) وتدخل معها الكلمة الثالثة المخالفة (الأمان) في دوائر صوتية واحدة وهي (الحركة الطويلة (المد) / النون الأخيرة). هذا العطف على هذا النسق له دلالة في المعنى.

ففي السطر الأول يتحدث عن برلين بعد انفتاحها على العالم الجديد. فقد اختفت عوالم الأحلام، وانقشع الدخان وانسحبت السنين تجرجر أذيالها، ثم تعود الواو للعطف مرة أخرى في السطر (٩). لم يكتف الشاعر بذكر نبضات الحب، إنما هناك الإخاء، ومن شأن فيكون الأمان. وحينما نقضت برلين وجهها، فقد نقضت الظلم / والدمار / والأنين، ويلاحظ أن المعاني متجددة ومتغيرة، فالفرق كبير بين الظلم / والدمار. فقد يكون هناك ظلم ولكن لم

يخلف دماراً وعلى هذا فالشاعر عندما يستخدم هذا اللون من تكرار العطف لا يستخدمه للإيقاع الموسيقي فقط، إنما لزيادة الدلالية في النص الشعري<sup>(١)</sup>.

١١- من أشكال التكرار الذي استعمله فاروق شوشة ما يسمى بـ "المشاكلة" وهي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديرًا<sup>(٢)</sup> إذن فهو تشابه اللفظين وتجاورهما ولكن المعنى يكون مختلفاً، ومثال ذلك قوله في قصيدة "من فدائي إلى صديقه"<sup>(٣)</sup>.

المارد هز قيود الصمت

أطلق عينيه لكل النور

لم تبق سدود تمنعنا عن خوض الموت

لن تساقط هذي الظلمة إلا بالظلمة

فالشاعر يصف ذلك المارد الذي هز قيد الصمت، محطماً إياه، وأطلق عينيه للنور كل النور، ثم تحطمت العوائق والجواجز أمام ذلك الفدائي، ثم يأتي البيت الرابع معتمداً على أسلوب (القصر) بالنفي والاستثناء، واعتمد أيضاً على المشاكلة البلاغية، فالظلمة لا تزول إلا (بالنور)، ولكن الشاعر عدل عن استخدام لفظ النور إلى كلمة الظلمة، وكأنه أراد أن يوضح للمتلقي أن ذلك الفدائي يستخدم في حربه الوسائل التي يستخدمها العدو ويتعامل معه بنفس أسلحته، ولكن مع الفارق بين الحق والباطل، وعلى هذا فالكلمتين (الظلمة، والظلمة) إن سائلا لفظاً فقد اختلفا معنى<sup>(٤)</sup>.

(١) لمزيد من الأمثلة لهذا النوع، انظر: الأصول للكلمة (ديوان الحور المحترقة) ص ١٥٧، ١٦٤، ١٩٠، ٢٠٤، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٩، ٢٢٩، ٢٣٤، ٢٣٦.

(٢) انظر: الإيضاح للقرطبي، ص ١٩٣، انظر، كذلك: الحسن بن محمد الطبري، التبيان في البيان، ص ٢٢٠، والسيوطي، شرح عقود الجمان، ص ١١٠، والدمهوري، حلبة للاب المصون، ص ١٢٤.

(٣) الأصول للكلمة، ص ١١٣.

(٤) مظهر د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٢١٨.

(3)

سادسًا : الطباق :

(v)

## شيء يولد كالأسطورة

(١) ويمكن ملاحظة تكرار حروف صوتية معينة مثل قوله

تَدْخُلُ فِي سَمْعِي أَصْدَاءُ صَلِيلٍ وَصَهْلٍ

لاحظ حرف (الصاد) الأفعال الكاملة، ص ٢٣٦، وقوله:

و حول مصباحك أنشودني حملتها لمن حياتي الحزين

لاحظ (الحاء).

وبين أنفاسك يا زهرتي  
استندت أنفاسي إلى ياسمين

لاحظ (السين) لولزة في القلب، ص ٨٠.

وَكُنْتُ، وَكُنَّا، وَكَانَتْ لَنَا ظِلَالٌ وَصُحُفٌ حَنُونٌ وَأَيْكُ

(لاحظ الكاف) لؤلؤة في القلب، ص ٧٣.

وقوله: أه كم يحلو سناه

وهو مسكوب ندى في الصدور

سره پوري

= كما شرعي العطور

(المعِين) يقول الدم العربي، ص ٨٢.

يُحصى بعض الدارسين بنية الطبق في ديوان "مدينة الماء" فكانت ٢٣ مرة أي بمعدل مرتين للقصيد الواحد

١٤٦ ر. د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية ١٤٦

الأعمال الكاملة، ص ١١٥

يولد في أعماق بلادي  
شيء يا عيني المبهورة  
يتفجر في وهج الشمس  
هـ - أرض صامتة تتكلم  
كف بالأفراح تسلم

الشاعر يرصد لنا لحظة تاريخية من لحظات الأمة، وهي لحظة ميلاد الثورة. فتبدأ الدلالة في النمو التدريجي، فكانت البداية بكلمة (شيء) بصيغة النكرة لتخلق جوًا من الإبهام والتساؤل، ثم يعقبها الفعل المبني للمجهول (يولد) فيزيد من عملية الإبهام، ثم تأتي كلمة (الأسطورة) لتنتقل المتلقي إلى عالم الخرافة وتبعده عن العالم المشهود، ثم يأتي السطر الثاني، وفيه تبدأ لحظات الكشف الدلالي وذلك من خلال التركيب الإضافي في كلمة (بلادي)، ثم يتدخل الشاعر تعبيريًا فيزيد من الإضاءة الدلالية في السطر الثالث من خلال جملة (يا عيني)، ثم يأتي التقابل في السطر الخامس بين (الصمت/ الكلام) في قوله أرض صامتة تتكلم.

وطريقة صياغة الشاعر على هذا النحو لها دلالتها.. (صامتة) بصيغة اسم الفاعل التي تدل على الثبات وعدم الحركة، و(تتكلم) بصيغة المضارع وهو للحال والاستقبال، وهو متحرك غير ثابت، ومن هذا المتحرك (الكلام) وتوقف وثبات (الصمت) كانت الأفراح في السطر الأخير.

ويمكن تأمل نص آخر، وهو جزء من قصيدة "بشرنا ثم تصوفنا"<sup>(١)</sup> يقول:

في الزمن المجنون بالتغيير كل أن

(١) في انتظار ما لا يجه، ص ٤٦.

ماسكي، واتندي  
 واستمسكي، ولا تفرطي، ولا تداوري  
 هـ - فالصاحب الأمين خان  
 وكلنا من كأس غيره رشف  
 ما ضرّ لو تشابكت أنسابنا  
 واختلطت أصلابنا..

الشاعر يتحدث عن ذلك الزمان المجنون، وتلك الحياة التي تجمع بين المتناقضات بين الحركة الدائبة والتوقف. وبعد سلسلة من النواهي والأوامر، ينتهي إلى السطر الخامس وفيه التحول من الأمانة إلى الخيانة، وهو تقابل داخل النفس. وتلعب صياغة الشاعر دورها في توضيح الدلالة التي يهدف إليها. (فالأمين) بصيغة الاسمية الثابتة، ثم ينحرف إلى صيغة الفعل في (خان)، وهي أيضاً تتسم بالثبات - زمن الماضي - فالشاعر يقول إن الثوابت الأخلاقية المعهودة لدينا لم تعد موجودة في هذا الزمن المتغير، حتى وإن تغير الشكل والصفة، ولكن يبقى الجوهر واحداً وثابتاً.

- من خلال دراسة المستوى الصوتي (الإيقاع) في شعر فاروق شوشة نتضح عدة أمور منها
- إنه ينتمي في معظم قصائده لحركة الشعر العربي المعاصر، مستخدماً نظام التفعيلة أساساً لبناء القصيدة، ومن ناحية أخرى يركز في معظم قصائده على الأوزان وحيدة التفعيلة (الصافية/البسيطة).
- أقدم شاعرنا على التجديد في الوزن، وذلك من خلال محاولاته في بناء القصيدة على أكثر من وزن شعري واحد.



## الإيقاع ← شعر الحداثة

- حاول التخلص من الرتابة الناشئة من تكرار نغمة واحدة على امتداد القصيدة عن طريق عدة أمور منها، طول السطر الشعري وتقصيره، وتعدد صور الضرب في القصيدة الواحدة، وإدخال تنويعات على التفعيلة المستخدمة، بعضها مُجاز عروضيًا، والبعض الآخر مستحدث، وكذلك استخدام التدوير، الذي يسمح بتتابع التفاعيل دون توقف حتى نهايات السطور.
  - بدا الاهتمام واضحًا لديه بالقافية، كما شهد السطر الشعري، اهتمامًا بالغًا فكثيرًا ما نشهد في (الحشو) التماثل الصوتي كالجناس والسجع، كما توسع في توظيف إمكانات الكلمة بما يخدم الإيقاع والدلالة، كما اعتمد على البنى التكرارية في مختلف أشكالها، فأضفى على القصيدة رونقًا جديدًا وأثراها ثراءً فنيًا كل هذه الأمور تؤكد انتماءه إلى حركة الشعر العربي المعاصر، مع اهتمامه الواضح بالجانب التراثي.
- ومن هنا نستطيع أن نجد في المدرسة التي ينتمي إليها الشاعر محاولة (لتأصيل) القصيدة العربية المعاصرة، وأنه أكثر شعراء الستينيات حرصًا على التمسك بالتراث، كما أنه أكثر أبناء جيله وعيًا بمواكبة الحديث<sup>(١)</sup>.

(١) انظر، د. مصطفى عبد الحفي، البنية الشعرية عند فاروق شوشة، ص ١٢٨.

## الباب الثاني

"الإيقاع فج شمر جيل السبعينيات"





كما أدت الظروف التاريخية التي صاحبت هذه الفترة الشعرية، إلى انكسار الحلم القومي والاجتماعي بعد هزيمة ١٩٦٧، ثم تغير الواقع الثقافي عام ١٩٧٣. ولذا كان الخطاب الشعري لتلك الفترة يمثل مزيجاً من الخيبة والأمل معاً، والعجز والصمود<sup>(١)</sup> ولم يعد هذا الجيل قادراً على تحمّل هذا الواقع، فولّد قدرات إبداعية جديدة على صعيد الشكل واللغة والمضمون. ولذا كان مقترح دراسة النتاج الشعري لهذه الفترة وقد تخبّرت شعر كل من "حسن طلب"<sup>(٢)</sup> و"رفعت سلام"<sup>(٣)</sup> ليكون شاهداً عليها، وذلك أن الاثنین يمثلان غزارة في الإنتاج. فقد أصدر كل واحد منهما "سنة دواوين" شعرية، كما تحتوي أشعارهما على خصائص وسمات فنية، تابعهما فيما بعد بعض الشعراء سالكين نفس المسلك، وهما من ناحية ثالثة من قادة الحركة الحداثيّة المصرية في السبعينيات فقد كانا ضمن المؤسسين لجماعة "إضاءة ٧٧" وهي أعلى جماعات المصريين صوتاً وأكثرها استحواداً على المناخ

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب، تقاليد الحداثة في شعر السبعينيات ص ١٦.  
(٢) ولد حسن طلب، في ١٢ ديسمبر ١٩٤٤ بإحدى قرى مركز طهطا بمحافظة سوهاج، وتخرج في كلية الآداب بالقاهرة ١٩٦٨، وحصل منها على درجة الماجستير، والدكتوراه، وقد أصدر ستة دواوين شعرية هي:

- وشم على نهدي قفلة ١٩٧٢م.
- سورة البنفسج ١٩٨٦م.
- زلزال النار في بلد النور ١٩٨٨م.
- زمان الزبرجد ١٩٩٠م.
- لية جيم ١٩٩٢م.
- لا نيل إلا النيل ١٩٩٣م.

وقد صدر له ديوان "قصائد البنفسج والزبرجد" وهو يجمع الديوانين الثاني والرابع، وقد اعتمدت عليه بديلاً لديوان "زمان الزبرجد".

(٣) ولد رفعت سلام في مينا القمح بمحافظة الشرقية، وذلك في نوفمبر ١٩٥١م، وقد توزع إنتاجه الأدبي ما بين الإبداع، والنقد والترجمة، فقد أصدر ستة دواوين هي:

- وردة اللوزي الجميلة ١٩٨٧م.
- بشرافات رفعت سلام ١٩٩٢م.
- إنها تومس لي ١٩٩٣م.
- هكذا قلت للهاوية ١٩٩٣م.
- إلى النهار المائتي ١٩٩٨م.
- كأنها نهاية الأرض ٢٠٠٠م.

وقد أصدر عدداً من الترجمات الشعرية لكل من بوشكين، مايكوفسكي، إيرمونوف، ريتسوس.

الإيقاع ← → شعاع الحداثة

الأديبي. حتى إنه يطلق على حسن طلب بأنه "شيخ الإضائيين". كما يعدُّ رفعت سلام أبرز منظري شعر السبعينيات. وهو ما تدلُّ عليه كتاباته النظرية المتعددة وتوجهه النقدي بشكل عام.

وليس معنى هذا أن هذين الشعاعين، هما صاحبا الحق الأوحدي في تمثيل جيل السبعينيات، ولكن معناه أن هذين الشعاعين يمثلان صورة لهذا الجيل، رؤية وإبداعاً.



## الفصل الأول

### "الإيقاع فج شعـر حسن طلب"

يعدّ حسن طلب واحداً من أبرز شعراء الحداثة بمصر، فهو صاحب تجربة فنية جديدة، قد كُتِبَ عنه عدد من الأبحاث والمقالات ولكن يغلب عليها الطابع الجزئي<sup>(١)</sup> بمعنى أنها من قبيل القراءة أو الإضاءة لهذا الديوان أو ذاك. ولهذا جاءت هذه الدراسة التي تحفل بجمل شعره من الناحية الإيقاعية، لتكون مدخلا لدراسات قادمة.

ويمكن دراسة الإيقاع لدى الشاعر من خلال عدّة زوايا، أهمها:

- الوزن الشعري والتدوين
- القافية وأشكالها المختلفة.
- الألوان البلاغية المؤثرة في النواحي الإيقاعية، كالجناس، والتكرار وغيرها.

#### ١. الوزن:

لاشك أن الوزن الشعري أحد المكونات الرئيسة للنص الشعري. ولهذا أكد الكثير من النقاد على أنه الفاصل بين الشعر والنثر. ولهذا كان اهتمام الشعراء بهذا الجانب، فهو يمثل ركيزة أساسية للإيقاع.

وفي الجدول التالي صورة عامة، توضح الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر، ونسب استعمالها.

ويمكننا من خلالها دراسة هذا الجانب من جوانب الإيقاع لدى الشاعر.

(١) من هذه المقالات:

\* أحمد عبد المعطي حجازي، "حسن طلب والبنفسج" الأهرام ١٩٩١/٩/١٨ م.  
 \* رجاء النقاش، "حسن طلب وقصائده البنفسجية شاعراً إلى حد الجنون"، مجلة المصور، عدد ١٩٨٧/٢٢٨٤ م.  
 \* د. محمد حماسة عبد اللطيف، "آلة الجنون بالشعر" مجلة إبداع عدد ١/ ١٩٩٦ م. وقد جمعت هذه المقالات والدراسات في كتاب "ماهية الشعر" تحرير سعيد توفيق.





بالنظر في الجدول السابق يمكننا تسجيل عدّة ملاحظات منها:

أولاً: استخدام الأوزان في كل ديوان:

• ففي الديوان الأول:

"وشم على نهدي فتاة" ١٩٧٢، يتصدّر الرجز قائمة الأوزان برصيد ٧ قصائد وذلك بنسبة ٢٦.٩٪ وهي المرة الوحيدة التي تصدر فيها الرجز أوزان الشاعر على امتداد مسيرته الإبداعية. ثم يأتي الوافر في المرتبة الثانية برصيد ٦ قصائد بنسبة ٢٣.١٪. ثم يحتل كل من الرمل والكامل المرتبة الثالثة بخمس قصائد لكل واحد منهما، وذلك بنسبة ١٩.٥٪ لكل بحر. ويحتل المتدارك المرتبة الرابعة بقصيدتين وذلك بنسبة ٧.٧٪ وتأتي قصيدة واحدة متعددة الأوزان، وذلك بنسبة ٣.٩٪ لتحتل بها المركز الأخير.

• أما الديوان الثاني:

"سيرة البنفسج" ١٩٨٦، فقد شهد هذا الديوان تغييراً ملحوظاً في الجانب الإيقاعي عما كان عليه في الديوان الأول. فقد احتلت القصائد متعددة البحور نصف الديوان وذلك برصيد ٦ قصائد، مع ملاحظة أنها كانت تحتل المركز الأخير في الديوان السابق. وقد قفز المتدارك إلى المرتبة الثانية برصيد ٤ قصائد أي ثلث المساحة الإيقاعية للديوان. وذلك بنسبة ٢٣.٣٪. وقد شهد هذا الديوان تراجعاً للرجز إلى نسبة ٨.٣٪ وذلك برصيد قصيدة واحدة، وكذلك كان بحر الكامل بالنسبة نفسها والرصيد نفسه مع ملاحظة اختفاء كل من الوافر والرمل.

• أما الديوان الثالث:

"أزل النار في أيد النور" ١٩٨٨، فقد شهد أيضاً قفزة إيقاعية أخرى، إذ احتل المتدارك المرتبة الأولى للمرة الأولى والأخيرة، برصيد ٦ قصائد بنسبة ٨٥.٧٪. وتأتي قصيدة

واحدة متعددة البحور وذلك بنسبة ١٤.٣٪. ويلاحظ في هذا الديوان تراجع القصائد متعددة البحور، وتقدم المتدارك بقوة. كما يلاحظ اختفاء كل الأوزان الأخرى كالرجز والوافر والكامل والرمل.

#### • أما الديوان الرابع:

"زمان الزبرجد" ١٩٩٠، وفيه تعود القصائد متعددة البحور إلى مكان الصدارة برصيد ست قصائد بنسبة ٦٦.٦٪ أي ثلثي الديوان. ويتراجع المتدارك للمركز الثاني برصيد قصيدتين، وذلك بنسبة ٢٢.٢٪. ويعود الكامل مرة أخرى للظهور بنصيب قصيدة واحدة، بنسبة ١١.١٪ ويواصل كل من الرجز، والوافر، والرمل الاختفاء.

#### • أما الديوان الخامس:

"آية جيم" ١٩٩٢، وفيه تحافظ القصائد متعددة الأوزان على مكان الصدارة، وذلك بثلاث قصائد بنسبة ٦٠٪. ويعود الرجز مرة أخرى للظهور وذلك في قصيدة واحدة بنسبة ٢٠٪ وكذلك بحر الكامل ٢٠٪ وله قصيدة واحدة، وقد اختفى المتدارك - لأول مرة - وكذلك اختفى كل من الوافر والرمل.

#### • أما الديوان السادس والأخير:

"لا نيل إلا النيل" ١٩٩٣، فقد حافظت القصائد متعددة الأوزان على الصدارة وذلك بخمس قصائد بنسبة ٦٢.٥٪. وعاد الرمل بعد غياب طويل، بثلاث قصائد وذلك بنسبة ٢٧.٥٪، ويلاحظ اختفاء كل من المتدارك والرجز والوافر والكامل. ويمكننا قراءة الجدول بطريقة أخرى لمعرفة المنحنى العام للأوزان المستعملة.

۲. امتداد:

هو أكثر البحوث الشعرية استعمالاً لدى الشاعر، وقد شهد هذا الوزن تدرجاً تصاعدياً فبدأ مع الديوان الأول بقصيدتين، ثم صعد مع الديوان الثاني، ليحتل المرتبة الثانية، ثم يصل إلى القمة بلا منازع، وذلك في الديوان الثالث بنسبة ٨٥,٧٪، وهي نسبة لم يحققها أي وزن آخر في أي ديوان للشاعر خلال مسيرته الإبداعية. ثم بدأ - المقدار - في الانحسار والتراجع، فبعدد إلى قصيدتين في الديوان الرابع، ويحتل بهما مكانة متأخرة، ثم يختفي تماماً من قائمة الأوزان الشعرية لدى الشاعر في الديوانين الأخيرين.

## ٢. الدرجة:

شهد هذا البحر كربة كبيرة، فبعد أن احتل في الديوان الأول، المركز الأول بلا منازع، إذا به يهبط في الديوان الثاني ليحتل المركز الثالث والأخير، ثم يختفي تماماً في الديوانين الثالث والرابع، ليعود - على استحياء - في الديوان الخامس، ثم يعاود الاختفاء مرة أخرى.

٤. الكامل :

وقد شهد مثلما شهد الرجز من انحدار وهبوط. فقد كان في الديوان الأول في المركز الثاني. فإذا به يهبط في الديوان الثاني ليلحق المركز الثالث، ثم يخفي تمامًا في الديوان الثالث، ثم يعاود الظهور دون أن يحقق مركزًا متقدمًا في الديوانين الرابع والخامس، ثم يعاود الاختفاء في الديوان السادس والأخير.

#### ٥. الرمل:

بدأ الرمل مع الديوان الأول بقوة، إذ احتل المركز الثالث، ثم اختفى تمامًا في الدواوين الشعرية التالية، ليعود بقوة في الديوان الأخير ليحتل وحده أكثر من ثلث الديوان (٣٧.٥).

#### ٦. الوافر:

وهو أقل الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر، فلم يظهر إلا في الديوان الأول الذي احتل فيه مكانًا متقدمًا - المركز الثاني - وهي مساحة تقترب من ربع الديوان. وبعدها اختفى تمامًا من الدواوين اللاحقة.

#### ٧. القصائد متعددة الأوزان (المنهجية):

وهي لم تغب مطلقًا عن دواوين الشاعر، فقد بدأت بداية بسيطة في الديوان الأول الذي احتلت فيه المركز الأخير، ثم قفزت لتحل المركز الأول في الديوان الثاني، ثم تعاود الهبوط في الديوان الثالث، ثم تعود للمركز الأول في الديوان الرابع حتى الديوان الأخير. وعلى هذا يمثل هذا الوزن لدى الشاعر تذبذبًا قويًا صعودًا وهبوطًا من الديوان الأول، وحتى الديوان الرابع، ثم استقر في مكان الصدارة حتى الديوان الأخير.

وإذا كانت القصائد متعددة الأوزان، هي الأكثر استعمالًا في شعر حسن طلب فيبقى السؤال: ما الأوزان الشعرية المستعملة داخل القصيدة الواحدة من تلك القصائد؟ علينا أن نقرر أن هذه القصائد وعددها ٢٢ قصيدة، جاءت أوزانها على عشرة بحور، منها البحور الصافية، ذات التفعيلة الواحدة كالمقدار والرجز والوافر والرمل، ومنها البحور المركبة ذات التفعيلتين كالمنسرح والطويل والبسيط. ويلاحظ أن الشاعر استخدم في هذه القصائد أوزانًا شعرية لم يسبق له أن استعملها من قبل.

وتختلف القصيدة الواحدة من تلك القصائد عن غيرها من حيث عدد الأوزان المستعملة، فتارة تأتي القصيدة على وزنين فقط كالمتدارك والرجز مثل قصيدة "القصيدة البنفسجية"<sup>(١)</sup> وتارة يستعمل ثلاثة أوزان كالمتدارك، والرجز، والوافر، مثل قصيدة "ضد البنفسج"<sup>(٢)</sup> وربما تستعمل أربعة أوزان كما في قصيدة "الزبرجدة الأساس"<sup>(٣)</sup> وربما يستخدم في القصيدة الواحدة أكثر من أربعة أوزان كما في قصيدة "الجيم تنجح"<sup>(٤)</sup>. ويلاحظ أن استعمال الشاعر لتلك الأوزان لم يكن متساوياً، فقد يهيمن وزن على وزن آخر، وربما يظهر الوزن في أكثر من مكان في القصيدة الواحدة.

وبيكنا إحصاء الأوزان المستعملة في تلك القصائد ونسب استعمالها على النحو التالي:

النسبة	عدد القصائد الوارد فيها	الوزن
٪٨١.٨	١٨ قصيدة	المتدارك
٪٥٤.٥	١٢ ق	الرجز
٪٤٥.٤	١٠ ق	الوافر
٪٤٥.٤	١٠ ق	الكامل
٪٢٢.٧	٥ ق	المتقارب
٪١٣.٦	٣ ق	الرمل
٪٩.١	٢ ق	البسيط
٪٤.٥	قصيدة واحدة	المنسرح
٪٤.٥	قصيدة واحدة	الطويل
٪٤.٥	قصيدة واحدة	مخلع البسيط

(١) سورة البنفسج، ص ١٧.  
(٢) قصائد البنفسج والزبرجدة، ص ١٨١.  
(٣) قصائد السابق، ص ٨٩.  
(٤) لؤلؤ جيم، ص ٢١.

من خلال الإحصاء السابق للقصائد متعددة الأوزان، يلاحظ أن كلا من المتدارك والرجز يحتلان المركزين الأول والثاني. وهما - أيضاً - قد احتلا مكان الصدارة في أوزان القصائد الأخرى. وهذا يؤكد الهيمنة الإيقاعية لهذين الوزنين لدى الشاعر. وقد احتلت الأوزان الأخرى - المستعملة في شعره - مرتبة متوسطة في الإحصاء السابق. وهي كل من الوافر والكامل والرمل.

جاءت الأوزان الجديدة - التي لم يستعملها منفردة في شعره - في ذيل القائمة كالمنسرح، والطويل، والبسيط، ويلاحظ أن هذه الأوزان جاءت بشكل يغاير باقي أجزاء القصيدة، فقد جاءت على الشكل العمودي، يلتزم فيها الشاعر بنظام الشطرين والقافية وقد ورد ذلك نحو (٩) مرات، أي بنسبة ٩/٤٠ (١) من تلك القصائد. وقد استخدم - أيضاً - الغالب النثري في بعض من تلك القصائد وذلك نحو (٤) مرات أي بنسبة ١٨.٢٪. ولكن ينبغي ملاحظة أن الغالب النثري في المواضع الأربعة يصاحبه الشكل التقليدي، وكأنه يعمل موازنة أو موازنة بين الشكلين، إضافة إلى الشكل الجديد للشعر أي نظام التفعيلة التي تُنسج القصيدة على منوالها.

وهذا التفاوت في الشكل داخل القصيدة الواحدة، إضافة إلى تباير الأوزان يؤدي إلى تغير النغم والإيقاع، وهو ما يجعل المتلقي مشدوداً للقصيدة متابعاً إياها دون ملل أو سأم. ويأتي السؤال، هل التفاوت في الشكل وتباير الوزن هما اللذان يحدثان الإيقاع فقط أو أن هناك ألواناً أخرى من شأنها إقامة النغم والإيقاع في القصيدة فيتابعها المتلقي دون ملل؟ أو ما الجديد الذي قدمه حسن طلب في مجال الأوزان حتى يخرج من رتابة الإيقاع؟ وهذا ما يقودنا إلى التفاعيل المستحدثة في شعره.

(١) انظر، على سبيل المثال، قصيدة الجيم تتوج، لية جوي، ص ٢٢.

#### • التجديد في تفاعيل الأوزان:

لا شك أن الشاعر المعاصر متمرد على أسلافه بعض التمرد، ومن هنا لم يتبع الشاعر خطوات أجداده في الوزن، إنما حاول التجديد فيه، وذلك باستحداث بعض التفاعيل وإدخالها في البحر الشعري، وذلك من شأنه إعطاء فرصة كبيرة في التعبير عن المعاني وكذلك من شأنه إحداث هزة إيقاعية، ربما يحتاج إليها المعنى فتكون مقصودة، وربما لا تخدم المعنى إنما تُقصد لتنويع الإيقاع والنغم فقط.

ولو تأملنا شعر حسن طلب، لوجدناه توسع في استعمال التفاعيل العروضية، فلو أخذنا بحر الرجز مثلاً - لكونه أكثر البحور الشعرية استعمالاً - فإننا نجد تفاعيل مستحدثة<sup>(١)</sup>، إضافة إلى التفاعيل المجازة عروضياً لدى القدماء وذلك في نهاية السطر الشعري، ومن أمثلة ذلك استعماله في الضرب لـ "مفتعلاتن، فعولن، مفعول، مفتعلان مستفعلاتن، فَعْل: فعول" ومن ذلك قوله:

حبيبتي تكتب شعراً (متفعِلن، مفتعلاتن)

نحب أن نسمع شعراً (متفعِلن، مفتعلاتن)

وحينما التقت شفاهاً على أجمل لحن

(متفعِلن، متفعِلن، متفعِلن، مفتعلاتن)

في قبلة وحيدة (مستفعِلن، فعولن)

استيقظ المخيوط في داخلها (مستفعِلن، مستفعِلن، مستعلن)

فكتبت إليّ في يوم قصيدة<sup>(٢)</sup> (مُتَعِلُن، متفعِلن، مستفعلاتن)

(١) أي أن الشاعر أمواه، قد أحيا الشاعر بعض التفاعيل التي استحدثها شعراء الموشحات، أو تفاعل استخدمت في فن النونية، والاستحداث هنا هو العودة لتلك التفاعيل المبرثة في كتب العروض المختلفة.

(٢) وشم على نهدي فتاة، ص ٢١.



يلاحظ أن الشاعر أفلت من الرثابة الإيقاعية التي تحدثها تفعيلة "مستفعِلن" فأراد للمتلقي أن يستمتع بنصر شعري دون ملل فخرج عن النسق في وزن الرجز. كما أن ضرورة التجديد في الوزن كانت واجبة في المقطع السابق، إذ إن محبوبته/الشاعرة، حينما استيقظ الخبوء في داخلها، فإنما بها تكتب قصيدة تغاير قصائدها السابقة، فهي جديدة في معانيها وصورها والفاظها وتفاعليها، دل على ذلك كثرة التفاعل المستعملة في المقطع. ولو أخذنا مثالا آخر فلنكن قصيدة "البنفسج الخؤون" (١) يقول فيها:

يأيتها الشعر المخبثُ (مستفعِلن، مستفعِلن)

ذلك وقت استطيع فيه أن أرصد ما رأيتُ.. من

(مستعلن، مستفعِلن، متفعِلن، مستعلن، متفعِلن)

خيانة المؤنثُ (متفعِلن، فعولن)

وأستطيع فيه أن العن ما كتبتُ من بنفسجات آخذاً صورة الهوى.

(متفعِلن، متفعِلن، مستعلن، متفعِلن، متفعِلن، مستعلن، مستعلن، مستعلن، مستعلن، مستعلن)

وهيئة المثلثُ (علن، متفعِلن)

ذلك وقت استطيع فيه أن أصرخ نادماً

(مستعلن، مستفعِلن، متفعِلن، مستعلن، فعلن)

إليك عني... أيها البنفسج اللؤثُ

(متفعِلن، مستفعِلن، متفعِلن، فعولن)

نلاحظ أن الشاعر يتحدث عن خيانة المؤنث، فقد اهتزت الصور أمامه، وتحركت الثوابت، ولم يعد هناك مثال، إشا تحطمت القيمة، ولذا لجأ الشاعر إلى تحطيم النسق

(١) سيرة البنفسج، ص ١٠٦/١٠٧.

الوزني. فلجأ إلى تفاعيل مجازة متداولة، وأخرى نادرة، فنراه في المقطع السابق يستخدم التفعيلة المطوية "مستعلن 0///0" إلى جانب التفعيلة المخبونة "متفعلن 0///0" وكلتا التفعيلتين أجازهما العروض القديم. أما مستفعلاتن، وفعلون، ومتفعلاتن، وفعل فمن التفاعيل النادرة<sup>(١)</sup>

لم يقتصر تجديد الشاعر في الأوزان على نهاية سطره الشعري فقط، إنما امتد التجديد إلى داخل البيت/الحشو، فيستعمل في الرجز (فاعل) وذلك مثل قوله:

كل العبارات الرصينة المدبجة (مستعلن، مستفعلن، متفعلن، فعل)

والكلمات المؤججة<sup>(٢)</sup> (مستعلن، فاعل، فعل)

صاريت إلى أفول (مستفعلن، فعول)

وي! لكانني حين أسميتك البنفسجة (مستعلن، مستفعلن، فاعل، متفعلن)

كنت توقعت نهاية الشذى (مستعلن، مستعلن، متفعلن)

وكنت قدّرت الذبول (متفعلن، مستفعلن)

يا امرأة بعارها متوجه<sup>(٣)</sup> (مستعلن، متفعلن، متفعلن)

يلاحظ على هذا المقطع الحزن الناتج عن خيانة المرأة/المحبوبة، ولذلك نراه يحطم التفعيلة الرئيسة للبحر (مستفعلن) فيلجأ لتفاعيل أخرى قديمة، ونادرة، ولم ترد

(١) يلاحظ أن:

- ١- فعولان هي من أصل (مستعلن) دخلها الفن والقطع.
  - ٢- مستفعلاتن وردت من أصل (متفعلن) وهي هنا مشددة مرفقة، ويمكن كتابتها: متفعلاتن.
  - ٣- متفعلاتن من أصل (متفعلن) أيضاً، وهي مخزولة مرفقة.
- وهذان التفعيلتان الأخيرتان لا تكونان إلا في مجزوء الكتل في الأصل.
- إن فقهائنا الحديث قد أحيا هذين الوزنين النادرين والمعروفين لدى العروضيين ضمن تشواهد العروضية القادرة، إضافة إلى (فعولان) المتطورة عن (مستعلن) وهي معروفة قديماً، وكثيرة الوجود لدى المحدثين.
- الطبر: قزويني: القسطنطين في علم العروض ص ٢٣ وما بعدها.
- (٢) في الطبعة الثالثة للديوان تغير هذا السطر إلى (والجمال المؤججة) ويكون الوزن مستعلن متفعلن.
- (٣) المصدر السابق، ص ١٠٤.

(مستفعلن) إلا نحو أربع مرات من العدد الإجمالي للتفاعيل داخل المقطع البالغ عددها (٢١) تفعيلة. وكأنه أراد أن يعبر عن حزنه وقلقه بتحطيم الثوابت والأركان المتوارثة منذ القدم.

وعلى الرغم من استخدام الشاعر لـ "فعل، فاعلن، فعولن" في السطر الشعري، فإن الموسيقى في المقطع واضحة. وقد جاءت نتيجة التزام الشاعر بالقافية الموحدة، فضلا عن استخدامه "للتضعيف" في بعض الكلمات مثل المدبجة/ المؤججة/ توقعت/ قدّرت/... ومن ذلك - أيضا - قصيدة "القصيدة البنفسجية" (١) يقول:

هذه قصيدة القصائد (فاعلن، متفعّلن، فعولن)

ومخمل الطيوف في الحروف، (متفعّلن، متفعّلن، متفع)

تلك أول القطوف، (لن، متفعّلن، متفع)

فيلاحظ استخدام (فاعلن) في أول السطر الأول، وهو استعمال جديد على الرجز مع ملاحظة عدم استعمال التفعيلة الأصلية (مستفعلن)؛ وذلك لأن الأصل يسير بسرعة متناهية حيث وردت الجمل القصيرة وجاءت التفعيلة مفيونة (فاعلن).

لم يقتصر تجديد الشاعر على بحر الرجز فقط، إنما امتد إلى كل البحور الشعرية التي استخدمها. ومن ذلك - أيضا - بحر المتدارك بتفعيلته (فاعلن). وقد أحدث فيها الشاعر بعض التجديدات في مجال الحشو/ والضرب، ومن ذلك قوله:

يا مرسله غزلاتك في قمحي (فعلّن، فعلّن، فعلّن، فعلّن، فعلّن)

في كرمي.. تاركة خيلك (فعلّن، فعلّن، فعلّن، فاعلن)

ما كان أضل خروجك لي (فعلّن، فعلّن، فعلّن، فعلّن)

(١) سيرة البنفسج من ١٩.

الإفناء ← شعر الحداثة

تحت الدوح.. وكان أضلك (فعلن، فاعل، فاعل، فاعل)  
كنت مصوِّبة نبلِك (فاعل، فاعل، فعلن، فعلن)  
لكأنك كنت حسامًا والعشق استلك (١)

(فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فاعل)

يلاحظ أن المقطع تهيم عليه السرعة نتيجة الفاعلة الموحية بذلك (مرسلة عزلائك تاركة خيلك...)، وهو ما صوّرتة التفاعيل المقطوعة (فعلن) وسيطرتها على تفاعيل المقطع كما يلاحظ استعمال (فاعل) في الحشو، وهو استعمال جديد - كما ذكرنا - على شعرنا العربي، كما استعمل (فعلن) في نهاية السطر الشعري (الضرب)، وهي أيضًا تفعيلة نادرة على هذا الوزن. مع ملاحظة أن هذا التباين بين التفاعيل (فعلن، فعلن، فاعل) كانت تقتضيه طبيعة النص التي توحى بالسرعة والاندفاع، دليل ذلك أن الشاعر لم يستعمل التفعيلة الأصلية (فاعل)، وقد تجاوزها إلى تفاعيل أخرى، مجازة عروضيًا. أما في بعض القصائد القليلة فقد اتخذ الشاعر من (فاعل) التفعيلة الأصلية بناءً لقصيدته، من ذلك قصيدة "بنفسجة الجحيم" التي اتخذت شكلًا يغيّر باقي الأشكال الشعرية لدى الشاعر يقول فيها:

الكساد

الوجوه الكساد

الجراد الوجوه الكساد

الفساد الجراد الوجوه الكساد

الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد

(١) سيرة البنفسج، ص ٧.

(v)

(۲) و (کسادہ)

للوطن<sup>(٤)</sup> التي يقول فيها:

ونهر مطيع

(e)

وقطيع جميع

(۱۰۰)

واریج اچبع

(فا)

(علن، فاعلن، فاعلن، فا)

(علن، فاعلن، فا)

ملفوظ

TV

454

(b)(3)(C)

24

1. 0.5

علاقہ

الصرخة التي تخلق من الحدث / الفعل. وكان هذه التناقضات أصبحت ثوابت أمامنا لا نستطيع تغييرها؛ ولذا جاء المقطع تهيمن عليه تفعيلة واحدة فضلا عن تكوينه اللغوي بصيغة الاسم دون الفعل. وربما يؤدي هذا الثبات إلى ضياع النغم الموسيقي في المقطع. ولذا لجأ الشاعر إلى الجمل القصيرة، متقاربة الحروف، والأوزان الصرفية (صيغة فاعيل) وهذا أعطى للمقطع نغماً متدفقاً يتقبَّله المتلقي.

ولو جئنا لبحر الكامل لوجدنا الشاعر يستخدم تفاعيله المجازة عروضياً ويضعف إليها تفعيلة نادرة. مثال ذلك قوله في قصيدة "زيرجدة الخازيان" (١).

ما لم يكن سيصعُ صعُ	(مُتفاعلن، متفاعلن م)
ولم يكن سيجوز جاز	(تفاعلن، متفاعلان)
يبس السحابُ	(متفاعلن م)
تخِرُ القاموس	(تفاعلن، متفاع)
كيف إذن سيحبنا الأنقليس (٢)؟	(لن، متفاعلن، مُتفاعلن م)
وكيف يفلتُ من إسار المرمريس (٣) الخازيان؟	(تفاعلن، متفاعلن، مُتفاعلن، متفاعلان)
لا بد من شيء لينجو من هلاك مقبل	(مُتفاعلن، مُتفاعلن، متفاعلن، متفاعلان)
هل يستعين بحسه القطري؟	
(مُتفاعلن، متفاعلن، متفاع)	

(١) قصائد البنتسج، الزيرجدة ص ٢١١.

(٢) الأنقليس: ثعبان السمك.

(٣) المرمريس: الأرض الجدياء.

أم بخياله الحفّاز؟ (لن. متفاعِلن، مَثْفاغ)<sup>(١)</sup>  
 يلاحظ أن الشاعر قد أنهى هذا المقطع بتفعيلة (مَثْفاغ).<sup>(١)</sup> وقد استمر على هذه  
 التفعيلة نهاية لكل مقطع لهذه القصيدة الطويلة. وفي المقطع السابق، تم استخدام  
 (الإضمار)<sup>(٢)</sup> و(التذييل)<sup>(٣)</sup> فضلا عن التفعيلة الأصلية للكمال.  
 والشاعر في تلك القصيدة يصوّر مازق العربي الراهن في الحياة المعقّدة الحالية. وقد  
 اتخذ من القُرْم (الخازيان) صورة للعربي، ماذا يفعل هذا العربي في مواجهة العالم  
 الحديث؟ وهو لا يملك سوى الشعارات الجوفاء والمجد القديم، وهذا زمن انقلبت فيه  
 المعايير وانهارت فيه القيم "ما لم يكن سيصبح صَح" وما لم يكن سيجوز جاز". فأمام هذا  
 الزمن المنقلب كان حتمًا على الشاعر أن يخرج على النسق فجاء بالتفعيلة النادرة  
 (مَثْفاغ)، ومع ذلك لم يهمل الناحية الإيقاعية في المقطع. بل استعمل الجنس أكثر من مرة  
 "سيصبح صَح" و"سيجوز جاز" فضلا عن القافية في "جاز/ خازيان/ الحفّاز". كل ذلك أدى  
 إلى وجود الإيقاع الذي من شأنه إثارة التلقي واهتمامه بالنص.

#### • المزج بين البحور:

من الظواهر الموجودة بكثرة في شعر حسن طلب ما يسمى بالمزج بين البحور، فقد  
 مزج بين تفعيلة المتقارب (فعولن) مع تفاعيل المتدارك (فاعِلن) مع ملاحظة أن مجيء

(١) يبدو أن ميل الشاعر لاستخدام (مَثْفاغ) وهي (مفعول) مردّها إلى أن مقاطع كثيرًا ما يدخلها الإضمار فتأتي  
 متفاعِلن = مستعلن ثم تنقلت منه إلى مستعلن = مَثْفاغ = مفعول. هذا الانزياح من الشاعر معناه ورد لدى  
 القدماء، وهو دخول الإضمار والتلصق على تفعيلة // 0 0 // متفاعِلن، فتصبح متفاعِلن = مَثْفاغ = مفعول.  
 (٢) الإضمار: تسكين التاني المتحرك، فتصبح متفاعِلن - متفاعِلن، النظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٢٢.  
 (٣) التذييل: زيادة ساكن على الود فتصبح متفاعِلن - متفاعِلن، النظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٢٢.

التفعيلة المخالفة. قد تأتي في سطر أو سطرين فقط. ولم تكن في كل أسطر القصيدة. ومثال ذلك قصيدة "زيرجدة من أجل بلقيس" حيث يقول في صدر القصيدة (١):

الحكايات نمت وبلقيس نامت	(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلاتن)
لقد قدّمت للعروبة فرض الولاء	(فعولن، فعولن، فعول، فعولن، فعول)
وأدت زكاة الأنوثة صلت وصامت	(فعولن، فعولن، فعول، فعولن، فعولن)
ثم يقول في المقطع الثاني من القصيدة نفسها:	
ويأتيها الصب	(فعولن، فعولن، ف)
صوب وسائلك الآن	(عولن، فعول، فعولن، ف)
للهدف	(عول، فعو)
اعترف	(ل فعو)
الوقت حان لكي يعرف الناس	(لن، فاعلن، فعيلن، فاعلن، فاع)
آخر ما هسهست به بلقيس	(لن، فعيلن، فاعلن، فعولن، فاع)
هل أخبرتك بعنوان بعض الجناة؟	(لن، فاعلن، فعيلن، فاعلن، فاعلن ف)
وهل أرشدتك الطيور التي	(علن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)
فوق أرض الجريمة حامت؟	(فاعلن، فاعلن، فعلاتن)

وهكذا نرى الشاعر في القصيدة يمزج بين المتدارك والمتقارب، والمزج بين التفاعيل هنا كان مقصوداً لذاته. فالشاعر في مجال (رثاء لبلقيس) وقد أهداها إلى الشاعر نزار قباني واصفاً إياه بالزوج المفجوع. وكأنه أراد أن يظهر للمتلقي اضطراب مشاعره وأحاسيسه نتيجة

(١) قصائد البنتسج والزيرجدة ص ١٥٣، ويمكن قراءة القصيدة على أنها من بحر المتقارب، وذلك على فرض أن بالقصيدة زياداً (٠/١) في صدرها وهو ما سماه العروضيون (الخزم)، ويكرر الخزم أيضاً في (الوقت حان.....) وإذا صحت هذه القراءة فإن القصيدة موحدة الوزن ولن ما خرج عنها هو من قبيل شروء الشاعر، أي وقوعه في سقطة الوزن.



الحادث المروع الذي أصاب بلقيس فجاء هذا المزج بين التفاعيل محاكاة اختلاط المشاعر في داخله.

وهذا المزج بين التفاعيل وربما يؤثر سلبياً على الإيقاع، ولذا لجأ الشاعر إلى القافية (التاء الساكنة) في (نامت/ صامت/ حامت) فضلاً عن الموازنة في (للهدف/ اعترف) و(هل أخبرتك/ هل أرشدتك) إضافة إلى تكرار حرف (السين) في... (الناس آخر ما هسهست به بلقيس). كل هذه الوسائل لجأ الشاعر إليها ليعطي نغماً يؤثر على المتلقي بعدما عمد إلى مزج التفاعيل بعضها ببعض.

وعلى الرغم من أن القصيدة السابقة مزج الشاعر فيها بين كل من المتقارب والمتدارك فإننا نجد في قصيدة أخرى يمزج أكثر من وزنين، ففي قصيدة الزيرجدة الأساس<sup>(١)</sup> يمزج الشاعر بين (المتدارك والكامل والرمل والرجز) على الرغم من أن تلك القصيدة تعدّ من قصائد الشاعر القصار.

فيبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

من أين يجيء الحب؟	وزن المتدارك
من وهج في القلب	• •
يتجمع في الغدو الصماء	• •
ويبحر في الأعضاء	• •

ثم ينتقل في المقطع الثاني من القصيدة فيقول:

يا عاشق القمم البعيدة	وزن الكامل
اصعد إلى هذا الصراط	• •

(١) لمساند البنفسج والزبرجد ص ١٨٢.

فالحبُّ أجْرُ القصيدة	• •
وديم الغنين الملاطُ	• •
- ومن أين يجيء الشعر (١)	(فعولن، فعولن، فعولن)
- من وهج في الصدر	وزن المتدارك
يتزعزع بين الأضلاع	• •
ويقتات بماء الأنسجة الحية	• •
والشحم المرّ	• •
ثم يتبعه بمقطع آخر فيقول:	
لو غدا المضمون جاهزٌ	وزن الرمل
وجمال الشكل زينةٌ	• •
فجميع الشعر عاجزٌ	• •
والأهازيج حزينةٌ	• •
ثم يقول في مقطع آخر:	
يكاد أن يغلبني الوسنٌ	وزن الرجز
أيتها السمراء... يا أحلى الورى	• •
يا من جمعت لي زيرجد المدنُ	• •
إلى بنفسج القرى	• •
جئتك ضيقاً طارثاً	• •
فما هو القرى؟	• •

(١) لو حذف الشاعر حرف (الواو) لاستقام الوزن، فتصبح فعلن، فعلن، فعولن.

الشاعر في القصيدة يتحدث عن الشعر/ القصيدة، يوضح مصدره، فهو من وهج الصدر، يتعرع بين الأضلاع ويقتات بماء الأنسجة... على هذا فالشعر في هذه النظرات هو رمز للحياة والمعرفة، وعليه فإن الشعر يجب ألا يكون سطحا جاهرا ثابتا، بل هو سؤال دائم وكشف متجدد، هذه المعرفة/ الشعر هي متبوعة لا تابعة، تسوس ولا تُساس.. فهو إذن ليس شكلا زخرفيا خالصا، إشا ينبع من معنى شعوري غامض، وتلك مهمة لا يضطلع بها أو يقدر عليها سوى الشاعر الحق ولذا أراد شاعرنا من خلال المقاطع السابقة أن يثبت أن القصيدة ليست في حقيقتها الشكل الخارجي/ اتحاد الوزن، إشا هي أبعد من ذلك، فجمال الشكل زينة كما يقول، وعلى الشاعر أن يتخير معنى ويضفي عليه شعورا صادقا ويصوغه بلغة شعرية مصورة، وليكن ذلك في ظل اتحاد التفاعيل أو اختلافها، وهو ما صنعه الشاعر في تلك القصيدة التي كتبت على بحور مختلفة التفاعيل فظلت محافظة على الناحية الإيقاعية. وقد نتج ذلك من التزام الشاعر بحروف الروي - وإن تغير في كل مقطع - كما نتج عن قصر الجمل المستخدمة، فضلا عن استخدامه للزخافات والعلل المجازة في كل وزن. ويلاحظ أن المعنى يلعب دورا كبيرا في اختيار التفاعيل، ومزج البحور بعضها ببعض.

ففي قصيدة "ضد البنفسج"، مزج الشاعر بين المتدارك والرجز ونلاحظ أنه عندما يحدث نفسه بقصور البنفسج عن بلوغ الأمل الذي رسمه في ذهنه فإنه يستخدم الرجز فيقول (١):

نفس السواد ثم... وزن الرجز  
والكساد \*

(١) سورة البنفسج، ص ٩٥.

- • والموت البطيء
- • فأين وجهك الوضيء
- • يهلّ دوني
- • وتريني مثلما كان يُريني؟
- • هل خبا نورك
- • أم كلت عيوني؟

عندما ينتقل الشاعر من المعنى السابق إلى معنى جديد، فنجدّه يستعمل بحرًا آخر إيمانًا منه بنقله معنوية، وفنية. فبعد قصور البنفسج في المقطع السابق ويعد تأكده من خيانتته، فإنه ينزل سخطه وغمضه عليه، فيستعمل (المقدار) الذي يفيد معنى السرعة وخاصة أنه لم يستعمله بتفعيلته الأصلية. وكأنه يقذف بغضبه دفعة واحدة، وكأنها كرة من لهب فيقول:

- وزن المقدار وكما تتجأب السُدفة
- • انجابت كل أضاليلك صدفة
- • فقرنت اسمك بالصدفة الميتة
- • والجيف الحية
- • شُهِتكَ بالدول العربية
- • وهتفت: أيتها الدولُ
- • في الليل الحالك من أوحى لك
- • أن تدعى أوحالك تفسد حالك؟

اختلاف المعنى والوزن في المقطعين السابقين كان مقصوداً لذاته. وكان الشاعر يريد أن يلفت انتباه المتلقي للمعنى الجديد. ومع ذلك ظل الإيقاع موجوداً. وذلك من خلال بعض النواحي الفنية، منها استعماله للقافية في بعض الأسطر، واستخدامه للجناس في بعض الكلمات (السُدُفَه/ الصدفة - الحالك/ أوحى لك - أو حالك/ حالك).

#### • المزج في الشكل الشعري للقصيدة:

يلاحظ أن المزج بين البحور لا يقف عند تغَيُّر المعنى، أو إحداث هزة للمتلقي من شأنها التنبيه للمعنى الجديد، إنما تعدى المزج في بعض القصائد إلى الشكل الفني، فمزج بين الشكلين التقليدي/العمودي، والشعر الجديد/ الحر وحاول أن يطوِّع الشكل الفني لهذه القصائد حسب مشاعره الداخلية وأحاسيسه وأفكاره ورؤاه. حيث ترك لتجربته وعاطفته أن تخلق لنفسها الشكل الذي تريده وتتلاءم معه، دون أن يفرض عليها شكلاً أو قالباً عروضياً ثابتاً، فإذا استدعت التجربة الجمع بين الشكلين (العمودي/الحر) فإنه يسارع إلى المزج بينهما، فيعطى القصيدة انطلاقةً كبيرة، في مجالات الإيقاع، وتنوُّع النغم، وغزارة الدلالة وهو ما يدل على حرص الشاعر على تلاحم الشكل والمضمون.

ومن أمثله هذا المزج قصيدة "في البدء كان النيل" حيث يقول في صدرها<sup>(١)</sup>:

النيل أقنوم الأزل

في البدء كان

وفي الختام يكون

إن النيل نيل خالص كدمي

حقيقي كأحلام الصبايا

(١) ديوان "لا نيل إلا النيل" ص ١١.

أوحدي كالعشيق

هو حدّ دمي العميم

دمي الحميم المختزل

يلاحظ أن النبل في هذه القصيدة هو المطلق، الذي تحرّر من الذاتية، وجمع المتناقضات في باطنه، فهو البدء، وهو الختام، هو الذكر والأنثى، هو المأوى والملاذ والوطن النبل هو النبل، وليس هو النبل، فهو النبل تلك الطاهرة الطبيعية، وليس هو النبل، بمعنى أنه شيء آخر أبعد من كونه ظاهرة طبيعية. إنه الحقيقة الثابتة وراء كل مظهر، وأنه صورة للقدرة الإلهية، أو هو الألوهية، في أحد تجلياتها<sup>(١)</sup>.

بعد تلك السطور الشعرية، يتجلى صوت الشاعر في خطابه للنبل، وذلك من خلال الشكل العمودي، الذي جاء على وزن الطويل فيقول:

• ويا نبل أتلفت الفؤاد وجئتني وكلفت أمري فوق ما يتكلف

وفي دفقة شعورية (جديدة) نرى آلام الشاعر وأوجاعه تتحد مع آلام النبل وأوجاعه فيصوغ الشاعر هذا التلاحم في إيقاع متناغم، وهكذا تتنوّع الألفاظ والأنغام في القصيدة تبعاً لتغير المشاعر الداخلية، ويقول بعدها:

وأنا أمر الآن عبر دمي اللذيق

وأستعيد

وإنه نبل من الأوجاع ينبع من دمي

ويسيل في أكبادكن ويشتعل

الآن يمكن أن يكون النبل أقدح

(١) مما يدل على ذلك اسم النديان "لا نبل إلا النبل" ومحاورتها الكلمة المتوحدة "لا إله إلا الله".

إن عاشقتي تشق قميصها  
ستضم لون الضفتين وتغسل  
لا... بل أمر الآن عبر دمي الغريز  
وأستريض

ثم يتوالى نداء الشاعر للنيل، ويحاول استعطافه، مستخدماً صوته الجهير معتمداً على تراثنا العربي الأصيل، وذلك في نهاية دفته الشعورية السابقة بقوله (من الشكل العمودي مرة أخرى).

ويا نيل إن السنيلات صديّة وماؤك من مزن السماكين أو كفت  
وبعد ما أفاض الشاعر في تصوير ما للنيل من دور حيوي في الحياة، وما له من مكانة عظيمة لا تدانيها مكانة، وكأنه إله الخصب والنماء (كما كان يعتقد المصريون القدماء) فإننا بنا نرى المفاجأة غير المتوقعة، فالشاعر يجهر برأيه في النيل/ الحديث، وكأنه يعقد موازنة بين نيل قديم حيث المكانة العظيمة والمهابة والمنح والعطاء، وبين نيل حديث حيث الضعف والخرلان. وهذا الرأي الذي صدح به الشاعر جاء مغايراً في شكله باقي أجزاء القصيدة، وكأنه أراد أن يكون صوته عالياً، وأنغامه صاخبة، فتخبر الشكل العمودي فيقول:

ويا نيل حملان الحقول منعته وتروي السراحي منك صهبا قرقف  
ثم يختتم القصيدة بقوله:  
ويا نيل حوليك الرعية أصبحت لقاتلها مقتولها يتشوّف  
فيا نيل ما للضفتين استكنّتا وقد أرزمت في الأفق هوجاء زفرزف!

وهكذا، يسير الشاعر، متنقلاً بين التفاعيل والأوزان المختلفة والأشكال المختلفة. كل ذلك حسب التجربة، وحسب ما يقتضيه المعنى. وما صنعه الشاعر في القصيدة السابقة صنعه كذلك في عدة قصائد منها "بنفسجة الجحيم" و"ضد البنفسج" و"بنفسجة الختام" (١) و"قلت وقال النبل" و"النبل ليس النبل" (٢) وغيرها.

لم يقتصر المزج عند حسن طلب على الشكلين العمودي / الشكل الحر، إنما مزج بين ثلاثة أشكال متغايرة، فقد مزج بين الشعر التقليدي (العمودي) والشعر الحر (الجديد التفعيلي) مع الشكل النثري، ولذا نرى بعض قصائده تشتمل على ثلاثة إيقاعات مختلفة لكل إيقاع ما يناسبه من مشاعر وأحاسيس فضلاً عن المعنى الذي يتطلب الشكل الملائم له. فبصاغ فيه. ومن تلك القصائد قصيدة "زيرجدة إلى أمل دنقل" (٣) التي تعدّ رثاءً وتحية لروح الشاعر الفقيد. وفيها يكشف - شاعرنا - من خلال حوارهِ مع الراحل عن رؤيته ومفهومه للشعر، وهي رؤية تختلف إلى حدٍّ ما عن رؤية أمل دنقل.

تبدأ القصيدة بالذئب وكأن الشاعر يستعمل هذا القطع النثري بمثابة التمهيد، فجاءت موسيقيته هادئة حزينة، تهيئ المتلقي للاستعداد للدخول في عوالم القصيدة الحوارية. فيبدأ بالذئب قائلاً:

إن كنت لا تذكرني فأنا الذي  
نأصبتك من قبل العدا، وكنت  
بأدلتك بالجفاء الجفاء، فأنا الذي  
قابلتك في الغداة، فقاتلتك كنت

(١) سيرة البنفسج من ٣٧، ٩١، ١١١.

(٢) لا نبل إلا النبل من ٢٣، ٣٧.

(٣) قصائد البنفسج والزيرجدة من ١٦١.



بسرّ الأداة وسحر الأداة، وأنا  
الذي جالستك في المساء، فذهمت  
بين يديك الهوى، وشكوت إليك  
مكر النساء، وأنا الذي نادمتك  
في العشي، وقلت: لأنك أنت  
الذي، وكنتك النطاسي فقلت....

بعد هذه المقدمة النظرية الهادئة، يلج الشاعر إلى القصيدة مستعملاً شكلاً آخر من  
الأشكال الفنية (الشعر الحر) مستخدماً إيائه في التعبير عن الحوارات التي دارت بين  
الشاعر ونفسه، أو بينه وبين أمل دنقل. وقد حاول تكثيف الجوا الموسيقي بهذه السطور  
الحوارية، وذلك من خلال القوافي الداخلية، واستعمال الجناس فضلاً عن تنوع الإيقاع في  
إطار الوزن الواحد (المتدارك) وكذلك استعماله للرجز في الأبيات الأولى للقصيدة.

ومن تلك السطور قوله على لسان الراحل:

يشهد الله أنني ما قلتُ

إلا الذي قد علمتُ

فهبي سلاحك

إن سلاحك في الحرب

- أن سلاحي القصيدة

- ما الشعر عندك؟

- عندي القريضُ:

فيبوض الجلال

ومطلق آياته  
وغموض الجمال  
إننا شغفٌ عن ذاته  
إنه كالزبرجد في الروبق المحض  
أو كالبنفسج في الروض  
هو الرياضة  
والمستراض  
- هل نظمت القوافي؟  
- بل ربّ قافيةٍ قلّتها  
قليل: من قالها؟  
- وعشقت؟  
- أجل...

وسلبت المليحة جريالها

هذا الحوار (التفصيلي) يكشف عن ماهية الشعر، ودوره في المجتمع، وعلى الرغم من أن المقطع السابق حوار، فإن الشاعر حافظ فيه على الإيقاع، وذلك من خلال قصرَ الجمل المستخدمة، واستعمال القوافي - أحياناً - وكذلك وجود الجناس.

وبعد نهاية هذا المقطع، نرى الشاعر يستخدم شكلاً فنياً حديثاً، وهو الشكل العمودي، ويغيّر الوزن العروضي، من خلال استخدام (الوافر) بتدقيقه وأنسيابه، وذلك لأثره يتلاءم مع المناظرة بين الشعاعين، وذلك عندما يطلب على لسان أمل دنقل أن يجيز له حسن طلب بعض الأسطر الشعرية:

- هبك جريراً
- وهبني الغرز دق
- وتعال لننظر من سوف يسوق
- من سيبدأ؟
- أنت.. فها
- أجن
- دم يغلي وصبر ليس يجدي
- وأحضان مكحلة بسهد
- وصدر ضاق بالأوطان ذرعا
- وبالدنيا تعيد به وتبدي
- تنفس مثل بركان وأرغى
- كموج البحر في جزروم
- فهل تزكو سواعدنا ونبني
- كما بنت الأوتل كل مجد؟

يلاحظ في الأبيات العمودية السابقة استخدام فن (الإجازة)<sup>(١)</sup> وهو استعمال في جديد على شعرنا الحديث.

وهكذا تتجلى القصيدة في ثلاثة أشكال . توازرها أربعة أوزان عروضية. ولكل شكل فني. وإيقاع وزني ما يتلاءم معه معنى وإحساساً وشعوراً.

(١) الإجازة أو التليط: هي من فنون المطارحات الشعرية، وتكون غالباً بين شاعرين، وفيها ينطق أحدهما بالشطر الأول ليكمل الآخر البيت بالشطر الثاني، وهكذا حتى تنتهي المطارحة ومن أشهر المطارحات ما وقعت بين امرئ القيس، والتوأم اليشكري، انظر، جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١٨٩/٩، ومعه مصطلحات العروض والقافية، ص ١٦

وهذا التشكيل الفني الجديد استعمله الشاعر في أكثر من قصيدة، نذكر منها قصائد "ضد البنفسج" (١) و"الجيم تنجح" (٢) نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه (٣). ومن نافذة القول أن نذكر أن هذا الاستعمال الجديد يعطى القصيدة مساحة إيقاعية وموسيقية أرحب للشاعر في تعابيرها، كما تتيح للمتلقي تتبع النص الشعري.

\*\*\*\*\*

- وبعد دراسة الوزن عند "حسن مطلب" يمكننا تسجيل بعض الملاحظات أهمها:
- ١) يبدو الشاعر في بعض قصائده محافظاً على الوزن العروضي القديم وإن بدا مجدداً في البعض الآخر.
  - ٢) يؤثر الشاعر البحور الصافية على غيرها من البحور، وهو في هذا كثيره من الشعراء المعاصرين.
  - ٣) استحدث الشاعر عدة "تفاعيل" جديدة وأدخلها في الضرب والحشولتكون بنية رئيسة داخل النص حتى يخفف الرتابة الإيقاعية، التي قد يحدثها تكرار التفعيلة الواحدة، وهذا الاستحداث هو ما جعل بعض قصائده تنزلق حقيقة إلى الشعر المنثور.
  - ٤) بدا الشاعر مجدداً، فقد مزج بين أكثر من وزن شعري في النص الواحد، وذلك من أجل خلق إيقاع متميز.

(١) سيرة البنفسج، ص ٨٩.

(٢) أية جيم، ص ٢٣.

(٣) لا نيل إلى النيل، ص ٤٣.

الإيقاع ← → شعر الحداثة

٥) من التجديدات التي أحدثها الشاعر، تغير الشكل الشعري للقصيدة الواحدة، فقد يتداخل في القصيدة الشكل النثري والعمودي، إضافة إلى الشكل الحر (التفعيلي).

٦) يسهم المزج بين البحور الشعرية، وكذا تغير الشكل الشعري في إنتاج الدلالة في النص الشعري، ويكون المزج مقصوداً لذاته.

## ٢. التدوير:

يعدّ التدوير من الظواهر الإيقاعية التي شيز الشعر العربي الحديث. وتمثل هذه الظاهرة إحدى الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم أصدق تعبير. فقد يحتاج النص الشعري للتدوير، لأنه قادر على نقل انفعالات الشاعر الداخلية واضطرابات نفسيته، حيث إن الدفقة الشعورية والانفعالية طويلة فلا ينتهي الإيقاع والمعنى بنهاية السطر، وإنما قد يمتد هذا المعنى حتى يصل إلى عدة سطور. ويعدّ التدوير ظاهرة من الظواهر الثرية في شعر حسن طلب، إذ إننا - ربما - لا نجد قصيدة من قصائده إلا قد استخدمت فيها هذه الظاهرة، وربما كان استعمالها على استحباب، إذ قد تشتمل على سطرين أو ثلاثة، وربما تزيد على ذلك فيطول التدوير إلى عدة أسطر، والذي يحدد ذلك، هي الضرورة الفنية، ومن ذلك قوله في قصيدة "النيل ليس النيل" (١).

ليس النيل رجاء	(فعلتن، فاعل، فاع)
فالسائل في هذا المجرى	(لن، فاعل، فعلتن، فاع)
ليس الماء	(لن، فعلاتن)

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٣٧.

الشاعر في هذا المقطع، يستخدم المتدارك، في نحو ثماني تفعيلات، جاءت مؤثورة إذ إن الدفقة الشعورية في الأسطر واحدة، إذ يسيطر على الشاعر الإحساس بالحرارة والغجبة فيرى انعدام الأمل والرجاء في النيل، فالذي يراه بين ضفتي النهر ليس ماءً يحيي الموات وعلى هذا فالإحساس باليأس والقنوط دفع الشاعر لكتابة هذا المقطع المذؤور. ويبقى السؤال لماذا رسمت تلك الدفقة الواحدة على هيئة أسطر متفرقة، ولم تكتب على سطر واحد؟

الشاعر في الأسطر السابقة يقيم حواراً مع نفسه، فهو السائل والمجيب، فوضع لنا الإجابة والأساس في السطر الأول (ليس النيل رجاء) ثم توقّف، فكان السؤال لماذا؟ فنراه يقدم تعليلاً لإجابته السابقة، ونراه يتوقّف في البيت الثاني، وكأنه يعطى مساحة زمنية للمتلقّي حتى ينظر إلى ماء النيل، فإذا ما تأكد من مائيته وسيلانه، فيأتي السطر الثالث ليؤكد من خلاله أن الذي تراه ليس ماءً.

ويلاحظ، أنه مع تدوير تلك الأسطر فقد حققت إيقاعاً ثرياً، وذلك من خلال القافية (رجاء/ماء)، والتكرار في (ليس) وكذلك استعمال الحرف (السين) نحو ثلاث مرات فضلاً عن طبيعة الوزن الشعري السريع.

ويمكن ملاحظة التدوير- البسيط - في قوله من القصيدة نفسها:

سامحي (فعلن، فح)

مثلك ليس بجبار يا نيل (لن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فح)

ومثلي ليس بمعصوم (علن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن)

جاءت الأسطر السابقة مكوّنة من عشر تفعيلات، فالشاعر يقدم اعتذاراً للنيل/النهر، فنراه يقدم طلب العفو والصفح في السطر الأول، ثم يعقبه التعليل في السطرين

الإهداء ← شعر الحداثة

الثاني والثالث. وعلى الرغم من وجود التدوير، فإن الأسطر احتفظت بغنائيتها. وذلك بفضل (التكرار) واستعمال حروف المد.

وربما يطول التدوير - قليلاً - كما في قصيدة "الحاكمية للنيل" (١).

وجعلت تبكر التضاريس الجديدة	(متفاعلهن..... مت)
إنها مصر التي انتظرتك	(فاعلهن..... متفاع)
تنهض في ضباب الكون	(لن..... متفاع)
واحدة وحيدة	(لن..... مت)
اكتملت بها. أو اكتملت بك	(فاعلهن..... متفاعل)
الآن انتقلت من الغمام	(ن..... م)
إلى الرخام	(تفاعلهن..... م)
من الكلام إلى القصيدة	(تفاعلهن..... مت)
- مصر - من صنعتك - قد نهض الشهيد	(فاعلهن..... م)
على حدود ترابها	(تفاعلهن..... متفاعلهن)
وهنا سقط	(متفاعلهن)

احتوى المقطع السابق على اثنتين وعشرين تفعيلة وجاءت سطره مدوّرة - بخلاف السطر الأخير - وفيه يبدو الشاعر مخاطباً للنيل، بعدما تغيّر وابتكر التضاريس الجديدة فقد خلع ثوبه، وتغيّر حاله، وتبدّل لونه. ولذا كانت ضرورة مواجهته من قبل الشاعر مذكراً إياه بماضيه مع الوطن / الأرض، الذي اكتمل بها. واكتملت به.

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٧٠.

فيلاحظ على هذا الخطاب أنه صُور إحساس الشاعر، ودققته الشعورية وجسدت نفسه في لحظة معينة. ولذا جاءت السطور مثيرة، لأن هناك خيطاً واحداً، يربط بين أجزائها. وعلى الرغم من كثرة التفاعيل الماثورة وغياب القافية، فإن الشاعر، كان حريصاً على الإيقاع، وذلك من خلال الوسائل الفنية الأخرى. كالنقفية في (جديدة/ وحيدة) (الغمام/ الرخام)، وكذلك وجود الجناس في (اكتملت بها/ اكتملت بك) ... الخ. كل هذه الأشياء تؤكد حرص الشاعر على أداء تجربته الفنية أداءً صادقاً دون تكلف مع مراعاته للإيقاع الذي يضفي على النص رونقاً جديداً.

والمتتبع لشعر حسن طلب يلحظ أن التدوير، وربما يطول لأكثر من ستين تفعيلية فيصبح البيت الشعري الواحد عتة سطور شعرية. ومع ذلك يظل الإيقاع موجوداً بهذا البيت المدور، ومن ذلك قصيدة "الجيم ترجع" (١) فالشاعر ينتصر لحرف الجيم، فنراه مندفعاً متحمساً له. وقد شرع في سرد فضائله، فتنتطلق التفعيلات دون توقُّف لتبين فضيلة هذا الحرف المعجز، فيقول:

والجيم خنجر من تجر

إنها

حجر تفجر

فوق إسفنج تحجر

إن كل الجيم يوجد في البياض الجم

أبيض ما تجيء الجيم إن جهرت

وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجت

(١) ديوان "أية جيم" ص ١٢.



وأرهب ما نجيء الجيم إن هجرت  
وأهجر ما نجيء إذا تجنبت المحي  
كانها رُجرت  
فما ازدجرت  
ولكن رآوجت بين الشجا والجائش  
واشجرت  
فأدرج في سجل المعجم:  
الثلج اللجين الجؤثر (\*) الجعة (\*) المزاج  
الجلنار (\*) النرجس الأزرجون (\*) جلباب النواج  
الجاشرية (\*) والبلنجوم (\*) الأزندج (\*) والبيجاد (\*) الحاج  
نزجية الشجون الجند (\*) الدُخر (\*) السراج  
الجوخ (\*) والديباغ واجهة السجندل (\*) والزجاج  
الندرج الجادي (\*) فوج جماعة الحاج

(\*) الجنود: ولد البقرة الوحشية.  
 (\*) الجمرة: من الأشربة، وهي نبتة الشجر.  
 (\*) الجشاش: زهر الزمان.  
 (\*) الزوجون: المرأة.  
 (\*) المشرقة: شراب مع الصبح ويوصف به فيقال شربة جشرية، وهي أيضاً قبيلة في ربيعة، انظر: (لسان (جشر).  
 (\*) اللادجوج: عود البخور.  
 (\*) الأردج: جلد أسود تعمل منه الخفاف ويقال: الوردج انظر: (الصبح تطلب ص ٣٠٧).  
 (\*) البجة: الكساء.  
 (\*) الجودج: الأرض الطيبة والصليبة المستوية.  
 (\*) لأجر: المشية التي تشد عليها حديد الدنان.  
 (\*) الجوج: الانهيار فيقال: جاح السيل الوادي أي قلع أجراه.  
 (\*) السجمل: المرأة.  
 (\*) الجادج: الزعفران، والممر، تفسر هذه الألفاظ، انظر: السيد أدب شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة ص ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥

ثم جميع ما يجرى على المنهاج

من جبر

وجرجير

وجمار

وجمين

ومسجد

الشاعر في المقطع السابق كان مشغولاً بحرفه وسرد فضائله، فانسابت التفاعيل متدفقة، لتمثل وحدة الشعور والإحساس لديه. فقد بلغ عدد التفاعيل في هذا البيت المذخور نحو إحدى وستين (٦٦) تفعيلة. وحاول الشاعر أن يعرض المتلقي/القارئ عن المتعة الغنية المفقدة في المقطع خاصة بعد هذا النصب والتعب الذي عاناه، فضلاً عن اختفاء القافية واستعمال الكلمات المهجورة، فشرع في استخدام تشكيلات فنية، من شأنها إيجاد نوع من الإيقاع، يحقق الانسجام الموسيقي أو الراحة للمتلقي داخل النص، من ذلك - مثلاً - إيراد كلمات متشابهة تتجانس حروفها فتضفي على النص الإيقاع الموسيقي (تَجَبَّر/تَفَخَّر/تَحَجَّر) (رُجِرَتْ/أَزْدَجِرَتْ/أَشْتَجِرَتْ) (المزاج/الزواج/السراج/الزجاج/المنهاج) (جير/جرجير) وقد استعمل الشاعر في المقطع السابق لوئاً من ألوان الديدع وهو "الترديد" في قوله:

أبيض ----- جهرت

وأجهر ----- رهجت

وأرهم ----- هجرت

وأهجر -----

كان هذا الاستعمال له الأثر الكبير في إيجاد التناغم الإيقاعي بالنص. وما أوجد الإيقاع - أيضاً - تكرار حرف الجيم بكثرة، إذ ورد نحو ٧٨ مرة أعطت كثافة موسيقية تغلف إيقاع المقطع.

وعلى هذا، فالتدوير - أحياناً - يشكل دالا بنائياً يسهم في بناء النص معنوياً، كما يسهم في تشكيل إيقاعه، ويدفع القارئ (مضطرباً) إلى متابعة القراءة حتى يتم المعنى المقصود. وذلك أن التوقف في القراءة لم يسبب قلقاً في المعنى فقط، إنما في الوزن أيضاً وهذه الظاهرة الإيقاعية تحتل مكانة كبيرة في شعر حسن طلب، إذ إنها في كل قصائده ولكن بدرجات متفاوتة.

### ٣. القافية:

لاشك في أن القافية تلعب دوراً كبيراً في الناحية الإيقاعية للنص الشعري، فهي إحدى الركائز التي يقوم عليها الشعر، والتي تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى. وتؤدي القافية في الشعر الحديث وظيفة جمالية وموسيقية، وذلك من طريق خلق أجواء متنوعة ومتعددة تبعاً لتعدد القوافي وتنوعها في الأبيات، وذلك يؤدي إلى كسر للرتابة التي (قد) يخلقها الإيقاع الواحد، فضلاً عن وظيفة القافية الدلالية حينما تتضافر مع باقي الدوائر الدلالية الأخرى، لتصنع جواً متآلفاً دلالياً وإيقاعياً. ولذا قد أعطى تنوع القوافي في الشعر الحديث مساحة كبيرة للشاعر، للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، كما أعطى للمتلقي متعة في تنوع الإيقاع حسبما يقتضيه النص. أو على وجه أدق، حسب مشاعر وأحاسيس المبدع.

وحسن طلب واحد من أولئك الشعراء الذين يهتمون اهتمامًا كبيرًا بسبك العبارة والاحتفاظ برونقها. وهو مع هذا يحافظ على إيقاع البيت. وذلك من خلال عدّة وسائل فنية. منها القافية.

ومحتمنا وراسة القافية عنده من خلال الجدول التالي:

مستعمل	الحرف	عدد مرات ورويه	صفته
١	النون	٢١	مجهور
٢	الراء	١٣	•
٣	الدال	١١	•
٤	اللام	١٠	•
٥	التاء	٧	مهموس
٦	الميم	٦	مجهور
٧	الهمزة	٦	( )
٨	السين	٦	مهموس
٩	الباء	٥	مجهور
١٠	القاف	٥	مهموس
١١	الياء	٥	مجهور
١٢	الفاء	٤	مهموس
١٣	الحاء	٤	•
١٤	العين	٣	مجهور

(\*) انظر جدول القافية في الفصل الأول من تلك الدراسة.



٣. تتنوع حروف القوافي في مجيئها، كثرة، وقلة، فيلاحظ أن الحروف (ن، ر، د، ل) وهي حروف مجهورة وردت قافية بكثيرة في قصائد الشاعر، واحتلت كل من (ت م، أ، س) المكانة المتوسطة بين الحروف في الاستخدام، أما استعمال الحروف (ب، ق، ي، ف، ح) فيقسم بالقلة، أما الحروف (ج، ض، ط) فقدت نادرة المجيء رويًا.

ويلاحظ - أيضًا - أنه في استعماله تلك الحروف، إنما يتفق مع سائر الشعراء في تفضيل حروف معينة لتكون رويًا لقصائدهم، دون حروف أخرى<sup>(١)</sup>.

٤. يلاحظ، اختفاء كامل<sup>(٢)</sup> للحروف (ث، خ، د، ش، ط، غ، و) وهي تمثل نسبة ٢٥٪ من جملة الحروف الهجائية العربية.

ومن خلال دراسة القافية في شعر حسن طلب، يمكننا تقسيمها إلى أنواع أهمها:

١. القافية المتتابة: يظهر فيها حرف روي واحد.
٢. القافية المتناوبة: يظهر خلالها حرفان أو أكثر.
٣. القافية المقطعية: يكون لكل مقطع من مقاطع القصيدة حرف روي واحد. وهذا النوع لم يأت إلا في القصائد المكوّنة من مقاطع.
٤. القافية المرسلة: لم يظهر خلالها حرف روي واحد في القصيدة، إنما القافية موزعة على حروف كثيرة، ولذا فهي خافتة غير واضحة.

(١) انظر - على سبيل المثال - الفصلين الأول والثاني من تلك الدراسة: ذلك في الجزء الخامس بالقافية.  
(٢) بمعنى أنه لم يرد أي منها، حرف روي ظاهر، وإنما قد يأتي على سطرين أو ثلاثة أسطر فقط داخل القصيدة، وعلى هذا فلا يمكن احتسابه قافية للنص.



٢. يتصدر الديوان الأوّل مكان الصدارة في القوافي المتناوبة والمتتابة. ويرجع ذلك إلى أنه يمثل بدء التجربة الشعرية لديه، فما زال شاعرنا في طور التجريب والبحث عن موقع شعري بين أقرانه، فكان لابد من الاهتمام بالقافية كي تحقق الغنائية المطلوبة للمتلفي كما تعودها من قبل.

كما يمثل ديوان (آية جيم) مكان الصدارة في القوافي المرسلة، ويرجع ذلك إلى أن الشاعر لم يبحث عن الغنائية والإيقاع بفضل القافية، وذلك لأن الإيقاع والموسيقى الغنائية موجودة ومتحققة بفضل تكرار حرف (الجيم)، ذلك الحرف الذي راح الشاعر يحرص فضائله ويعدّد أسرارها، ثم يشارك ديوان (لا نبل إلا النبل) الديوان الأوّل في الهيمنة على القوافي المقطعية.

٣. لم يخل أي ديوان من دواوينه من القوافي (المتناوبة، والمتتابة)، (وقد) تختفي القوافي (المقطعية أو المرسلة) من بعض الدواوين، وفيما يلي توضيح ذلك.

#### أولاً : القافية المتتابة :

فيها يسيطر حرف روي واحد على كل أو معظم أبيات القصيدة، فهي قافية موحّدة أو شبه موحّدة، ومن القدائد التي تمثّل هذا النوع، قصيدة (زيرجدة الخازيان)، فقد اعتمدت هذه القصيدة على القافية المتتابة، فقد اختار الشاعر لقصيدته حرف الزاي الساكنة المربوطة بالألف (\*) من بدء القصيدة حتى نهايتها، ولكن الشاعر قد ابتعد عن الشكل المتعارف عليه في الشعر الجديد، فلم يستخدم الشاعر البيت المكوّن من أسطر

(\*) الرنق: حرف مدّ واين، أو حرف علة قبل الروي وليس بينهما حائل، ويجوز أن تعاقب الواو والياء في القصيدة الواحدة، ولا تعاقبهما الألف تبعاً لهما، انظر: «العيون الفائرة»، ص ٢٥٢، ومعجم مصطلحات العروض، ص ١٢٢.



قصيدة، بل يمتد البيت في القصيدة إلى عدة أسطر، متخذًا من التدوير طريقًا حتى يصل إلى القافية (الزاي الساكنة). فيقول في بدئها<sup>(١)</sup>:

ما لم يكن سيصبحُ صبحُ  
ولم يكن سيجورُ جارُ  
يبسُ المسحابُ  
تبخّرُ القاموسُ  
كيف إذن سيحبُّ الأنقليسُ؟  
وكيف يفلتُ من إسارِ المرمرِ الخازيانُ؟  
لا بد من شيءٍ لينجُو من هلاكٍ مقبلٍ  
هل يستعين بحسه الفطري؟  
أم بخياله الحفّازُ؟

.....

لا بد من شيءٍ يجنبُ ذلك البدويَّ  
أهوالَ المصيرِ الصعبِ  
هل يغزو بجيشٍ من أساطيرِ القبيلةِ  
مصنوعَ الفولاذِ؟  
يشحنُ عزمه ويريشُ سهمًا  
ثم يطلقه على القمرِ الصناعيِ المحلّقِ في فضاءِ بيوتهِ  
وسماءِ غرقته؟

(١) قصائد اليانغ وجانغ من ٢١١.

يجرّد حملة كبرى ليحتلّ البنوك وشاشة التلفاز؟

القصيدة تمثّل صورة للوضع العربي المعاصر، حيث يصل الغضب بالشاعر إلى تصوير  
مازق العربي الراهن في الحياة المتقدمة المعقدة الحالية. يقدم ذلك من خلال هذا الكائن  
القرمز (الخازيانز) (حشرة الحداثق).

ويكون السؤال ماذا يفعل هذا البدوي/ العربي في مواجهة العالم الحديث بإمكاناته  
الهائلة. وهو لا يملك سوى بعض الشعارات الجوفاء!؟  
ولم ينس الشاعر أن يرصد هدم كل القيم، وانهدار كل المعايير "ما لم يكن سيصحّ  
صح" ولم يكن سيجوز جان"....

بلاحظ في القصيدة - الطويلة - استعمال حرف الزاي رويًا لها، وهو حرف من  
حروف الصغير<sup>(١)</sup>، لأنها أعلى وأوضح في السمع من غيرها. فكان صرخة الشاعر لم تكن  
بالقصيدة وألفاظها وصورها فقط، إنما جسّد لنا تلك الصرخة بصوت، مرتفع وذلك من  
خلال تخيّر حرف الزاي الساكنة المردوفة بالألف. وهكذا لعبت القافية دورًا مهمًا في نقل  
الشعور من المبدع إلى المتلقي.

وقد بلغ اهتمام حسن طلب بالقافية وتجويدها والعناية بها مبلغًا كبيرًا، وذلك لكسر  
الرتابة التي قد تنشأ في بعض القصائد، حتى وصل به الأمر إلى استخدام "لزوم" ما لا  
يلزم<sup>(٢)</sup> وذلك في قصيدة "الجيم تجنح"<sup>(٣)</sup> يقول فيها:

(١) حروف الصغير هي: (ص، س، ز) وذلك أن مجرى الهواء مع هذه الأصوات يضيق جدًا عند انطلاقها ولذلك أطلق  
عليها أصوات الصغير ووصفها سيويو بأنها "التي في السمع" (الكتاب ١٦١/١)، وقال عنها ابن الجوزي "سميت بذلك  
لأن الصوت يخرج منها عند انطلق بما يشبه الصغير" (التهذيب في علم التجويد ص ٢٥).  
(٢) لزوم ما لا يلزم: هو أن يلتزم الشاعر قبل حرف القوي حرفًا أو حرفين وربما ثلاثة أو يلتزم حركة مخصوصة  
انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٢٥.  
(٣) لية جيم ص ٥٩.

راج رجاني  
وراح يستوقفني  
كأنني سمعته يهتف باسمي مرة  
كأنني سمعته ناجاني  
كنت على مرتفع  
منقطع  
بين الشطوط قام  
والخلجان

وتستمر قوافي القصيدة (أهاجاني/ اللاعجان/ هودجان/ مجاني/ شجاني/...) يلاحظ أن القافية هنا لم تلعب دوراً دلاليًا مهما، إنما اقتصر دورها على الناحية الإيقاعية فقط. ويمكن أن نعد من تلك القصائد - المتتابعة القوافي - قصائد: "فسيفساء" و"منفسحة من مرسى مطروح" (١)، و"زبرجدة إلى بلقيس"، و"زبرجدة الغضب"، و"الزبرجدة المزدوجة" (٢) و"توطئة"، و"ريبة" (٣) و"استضاءه" (٤).  
ويلاحظ، أنه في هذا اللون من ألوان القافية قد يظهر ما يسمى "الإبطاء" (٥).

وخاصة في الديوان الأول وذلك مثل قوله:

كعيون أولاد الرجال الطيبين

ترنوا فيهمزها الحياء، عيون أولاد الرجال الطيبين

(١) "سيرة البنفسج" من ١٥، ٧.  
(٢) "قصائد البنفسج والزبرجدة" من ١٥١، ١٧٥، ٢٠٥.  
(٣) "لوشم على نهدي قلعة" من ١٦، ١١.  
(٤) "لا تزل إلا الليل" من ٧.  
(٥) الإبطاء: هو تكرار القافية لفظاً ومعنى، انظر معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٣٦.

صوات عفت

كعيون زنجي حزين

تفتقر يهزمها الضياء عيون زنجي حزين

أو قوله:

عانقت المدى

لكنني مازال يهزمي الصداع

ويطن في رأسي صدى

صوت الكلاكسات، النكات، مكبرات الصوت

تغنج المومسات

الآه في بطن الجياح

وأصبح أصرخ: أه يا رأسي الصداع

مازال أرى خلف سور الحصن.

يا رأسي الصداع<sup>(١)</sup>

يلاحظ تكرار القوافي في الأسطر الشعرية السابقة، دون إضافة دلالية للنص وهذا

يعد عيباً فنياً في القصيدة

ثانياً: القافية المتناوبة:

وهي أكثر أنواع القوافي لدى الشاعر وقدما يتناوب حرفان أو أكثر مركز الصدارة -

لحروف الروي - فتكسر حدة الرتابة الإيقاعية ومن تلك الفصائد التي تظهر فيها هذه

القافية. قصيدة "البنفسجة الخيون"<sup>(٢)</sup> يقول

(١) وثم على نهدي قفاه من ٥١، ٥٤

(٢) سيرة البنفسج من ١٠٢

تلك بنفسجة مخصوصه

رُصدت لامرأة كاذبة

وعواطف منكوصه

وأنا لا أعرف:

هل أتركها تتفتح كاللوحه

أم تتواتر كالأقصوصه؟

تلك هي اللوحه!

شيطان خطار

خلف إطار

يشهر في وجه الناظر قبحه

وسمادئين.

ولون يفصد فوق اللوحه قبحه

يلاحظ في المقطع السابق، تسابق أكثر من حرف للهيمنة على أحرف الروي. فتري

كلا من (ص/ح) يتبادلان المجيء رؤيًا للأسطر الشعرية السابقة. ومع كل منهما جاءت (هاء) الوصل (\*)

فالشاعر عند الحديث عن عواطفه وعن البنفسجة كان حرف الروي (ص)، وعندما

تغيرت الدلالة، وتبدلت الصورة، وأصبح الحديث عن اللوحه المرسومة لتلك المرأة الكاذبة

(\*) الوصل: من حروف القافية، ويكون بالألف، والياء والهاء، سواكن يكره حرف الروي، فإذا كان الروي مضموماً كان بعده الواو، وإذا كان مكسوراً كان بعده الياء، وإذا كان مفتوحاً كان بعده الألف أو الهاء، ويسمى موصولاً لاتصاله بحرف الروي، ولا يقع إلا في القوافي المطلقة، انظر: معجم مصطلحات العروض، ص ٢٢١.

جاء حرف (ح). ومع أن الحرفين من حروف الهمس، فإن الشاعر أراد أن ينبه المتلقي بهزة إيقاعية كي يدرك النقلة الدلالية الموجودة بالأبيات، فلجأ لتغيير حرف الروي. ويمكننا أن نعثر على العديد من أمثلة هذه القافية، في قصائد كثيرة، نذكر منها القصيدة البنفسجية<sup>(١)</sup>، "بنفسجة الغياب"، "بنفسجة إلى ليس"<sup>(٢)</sup>، ... "أولى الزبرجيدات" زبرجدة إلى أمل دنقل، "بعض الزبرجد" ...<sup>(٣)</sup> "سوناتا الغوضى الزمكانية"<sup>(٤)</sup>.

ثالثاً: القافية المقطعية:

هذه القافية، لا توجد إلا في القصائد المكوّنة من عدّة مقاطع، ويكون لكل مقطع قافية خاصة به، قد تتفق معها بعض المقاطع الأخرى، وقد تختلف عنها. ومن القصائد التي تمثل هذه القافية، قصيدة "الزبرجدة الأساس"<sup>(٥)</sup> التي يقول فيها:

يكاد أن يقلّبي النعاسُ

أيتها السمراء يا واحدة القياسُ

أريد أن أكتب شعراً

قد يسوسُ.

لكن لا يُساسُ

تلك هي القصيدة الأساسُ

أريد أن أكتب شعراً

هو لا يقالُ

بل يقولُ

(١) "سورة البنفسج" من ١٧، ٣٩، ٤٧.  
(٢) "قصائد البنفسج والزبرجد" من ١٣٩، ١٦١، ١٩٥.  
(٣) "أول النار وأول النور" من ١١.  
(٤) "قصائد البنفسج والزبرجد" من ١٨٨.

تلك هي القصائد الأصول

أريد أن أكتب شعراً

هو لا يذأ.

بل يُشَمِّم

تلك هي القصيدة الأم

فأدركني قبل أن يغلبني النوم

يلاحظ تعدد القوافي في المقطع السابق، حيث إن القصيدة تقوم على نظام المقطوعات الشعرية. فنلاحظ ظهور الأحرف (س، ل، م) حروفاً لروي الأبيات. فالشاعر يصعد تعريف للقصيدة التي يتمنى كتابتها، تلك القصيدة (التي في رحم الغيب) تسوس، ولا تُساس، تقول ولا يُقال لها، متدوعة لا تابعة، قائدة لا مقودة، فهي سؤال دائم متجدد تشترك كل الحواس في الكشف عنها. هذه القصيدة التي يطمح الوصول إليها متجددة المعنى والإيقاع، لا تصيب المتلقي بالملل والضجر والرتابة الإيقاعية. على أن هذا المعنى لم يقله الشاعر صراحة في النص، إنما لح إليه عندما غُيِّرَ القوافي من مقطع إلى آخر. ولذا نرى أن تغير قافية النص أشبهم في بناء النص دلاليًا، فضلاً عن الإيقاع والموسيقى المتجددة. ويمكننا أن نلمح أثر تغير القوافي "حسب المقاطع" وذلك في قصائد أخرى للشاعر منها: "هدية الوداع الأخير"، "أنا - أنت"، "وشم على نهود توجه"<sup>(١)</sup> "النيل ليس النيل" "نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه"، "الحاكمية للنيل"<sup>(٢)</sup> "أزل النار"<sup>(٣)</sup>.

(١) "وشم على نهدي فانة" ص ٤٦، ٤٧، ١٠٧.

(٢) "لا نيل إلا النيل" ص ٣٧، ٤٣، ٤٤.

(٣) "أزل النار في أيد النور" ص ٤٩.

## تابعاً: القافية المرسلة:

هي أقل أنواع القوافي وجوهاً في التجربة الإبداعية لدى حسن مطلب. وهو ما يؤكد حرص الشاعر واهتمامه بالناحية الإيقاعية في شعره. ويلاحظ أن هذه القافية، لم تأت إلا في ديوانين فقط، هما (آية جيم) حيث احتلت تلك القصائد نسبة ٦٠٪ من إجمالي قصائد الديوان، كما وجدت تلك القافية في ديوان "أزل النار في أيد النور" واحتلت نسبة ٢٨.٥٪ من إجمالي قصائد هذا الديوان. وتغيب القافية الواضحة في هذين الديوانين، لا يعني إهمال الناحية الإيقاعية. لكن نرى الشاعر يلجأ إلى بعض التشكيلات الفنية التي تظهر الإيقاع، دون رقابة أو ملل. ومن ذلك - مثلاً - قصيدة "أيد النور" <sup>(١)</sup> يقول فيها:

تعرّجُ بي نجلاءُ  
إلى الأفق الأعلى  
فاشفُ  
إلى أن أصبح شكلاً  
ليس يدومُ،  
ولا يبلى  
فهل العشق متاح  
كي أعشق نجلاءَ  
وأهلكُ  
تخضع أعضائي لقوانين النيزك؟

(١) المصدر السابق من ٧٧.



أنا لم أفرح كالعشاق

أنا لم أعشق نجلاء

من العظم إلى الأوردة

ولم أتقلب في درجات الأشواق

المقامل في المقطع السابق - وغيره من مقاطع القصيدة - لا يلحظ قافية بارزة أو حرف روي يمكن أن نتخذ قافية، إنما تسير القصيدة على الشكل السابق، والشاعر في القصيدة يتحدث عن محبوبته (نجلاء) التي عرجت به إلى الأفق الأعلى، فيصور حاله هناك... وعلى الرغم من أن القصيدة تخلو من القافية، فإن ذلك لم يؤثر على إيقاعها، إذ لجأ الشاعر إلى وسائل فنية خلقت لونا من ألوان الإيقاع. من ذلك مثلا، التوازي الصوتي في كلمات (الأعلى / شكلا / يبلي) وفي جملة (أنا لم أفرح / أنا لم أعشق) (أهلك / نيزك) (العشاق / الأشواق) وكذلك تكرار لفظ العشق أكثر من مرة (العشق / أعشق / أعشق / العشاق)، وكذلك تكرار (نجلاء) ثلاث مرات في المقطع، فضلا عن اختيار الوزن الشعري (المتدارك) الملائم لسرعة النغم وأنسيابه.

وعلى هذا فالشاعر إن أخفي قافيته، فإنما يعوضها بالإيقاع الداخلي واختيار الوزن الملائم.

وهو ما صنعه أيضًا في ديوان آية جيم، ففي قصيدة "الجيم ترجع" تعتمد الشاعر إخفاء القافية، لأن التزامها يؤدي إلى الرقابة؛ ذلك لأنه أوجد إيقاعًا داخليًا صاخبًا، نتج عن تكرار حرف الجيم الذي ورد في القصيدة نحو (٢١٢) ثلاثًا وثلاثين عشرة مرة، ولم يدخل في الإحصاء الجيم الثانية من الجيمات المضعفة، إذ عُدتا جيمًا واحدة (١).

(١) انظر: ماهية الشعر، قراءات في شعر حسن مطلق، مقال د/ محمد حماسة عبد اللطيف، ص ٢٢٤.

فلو التزم الشاعر القافية في القصيدة لأوجد مللاً وضجراً وانصرافاً من جانب المتلقي. ولذا حاول تخفيف حدة الإيقاع. وذلك بإخفاء القافية.

بعد دراسة القافية في شعر حسن طلب يمكننا تسجيل عدّة ملاحظات أهمها:

١. إن القافية بتوزيعاتها المعاصرة تلعب دوراً كبيراً في بنية القصيدة عند حسن طلب فهو لم يتخل عنها، إنما أولاهها عناية كبيرة، ونوع من أشكالها.
٢. لم يقتصر دور القافية على الناحية الإيقاعية الموسيقية فحسب، إنما دخلت النص. لكونها إحدى دواله التي تسهم في إشمام المعنى، ونقل الأحاسيس للمتلقي.

٣. اعتمد حسن طلب على أحرف الروي (المجهورة) شأنه في ذلك شأن معظم الشعراء، لما لهذه الأحرف من وضوح سمعي.

٤. القافية تختلف من نص إلى آخر. بل تختلف في النص الواحد، فنجد المسافة بين هذه وتلك قد تكون قصيرة مثل قوله:

ما عنوانك؟

ما اسمك؟\*

هل عزة؟ أم زينب؟

فيكون الحب قد اعتذوب!

ما عنوانك؟

ما اسمك؟

هل عيلة؟ أم ليلى؟

فيكون العمر قد اخلولني<sup>(١)</sup>

وقد تكون المسافة بين القافيتين طويلة. كما في قصيدة "زيرجدة الخازيان". وقد نجد القافية مباشرة، كما نجدها مدوّرة، وقد نجد للمقطع قافية ثانوية. وإن انعقد على قافية أساسية يدور عليها النص.

ومن ذلك نخلص بأن للقافية عند حسن مطلب نظامًا محسوبيًا، وفق توزيع هندسي دقيق، يخضع للدفعات الشعورية، والحالة النفسية المسيطرة عليه.

٤. الجنس:

الإيقاع بصفة عامة -والجناس عنصر بارز من عناصره- يمثل ركناً رئيساً في القصيدة الشعرية، وكل قصيدة تحاول جاهدة أن تبحث عن عناصر إيقاعها، ومستوياته الدالة. فاللغة والإيقاع في القصيدة يتحركان في دائرة دلالية واحدة، تصور نفسية المبدع لذلك ليست هناك قاعدة ثابتة لإيقاع القصيدة، فلكل واحدة إيقاعها الخاص الذي ربما يختلف في بعض القصائد، وربما يتفق في عدد آخر.

والمقامل في شعر حسن مطلب، يجد العناية الكبيرة بالإيقاع الداخلي، فيجعل الوقوف على هذا الإيقاع أمراً ضرورياً؛ ذلك لأنه يُسهم في بناء النص وإنتاج دلالاته.

ويلعب الجنس دوراً كبيراً في بنية القصيدة عند شاعرنا، حيث إنه يعتمد عليه اعتماداً كبيراً، من ناحية الأداء الصوتي، فضلاً عن الإنتاج الدلالي، حتى أصبح -الجناس- ظاهرة، تعدّ من أكثر الظواهر الإيقاعية في شعره.

(١) قصائد النيسابغ والزيرجدة من ١٨٦، ١٨٧.

وعملين ودراسة (إنسان) من حسن طلب من غلاف سمورين. هما

(أ) جناس القوافي.

(ب) جناس المحو والقفالية.

(أ) جناس القوافي:

تشكل كلمات القوافي لبننة في بناء النص الشعري، فإذا ما تقاربت هذه الكلمات صوتيًا من خلال الجناس - مثلاً - فإنها لا تسهم فقط في إنتاج الدلالة، إنما تزيد عن ذلك بإحداث أثر موسيقي في نفس المتلقي. يصل إلى حدّ المتعة، وهي إحدى وظائف الشعر. ويمثل جناس القوافي، من خلال كلمات القوافي أكثر أشكال الجناس لدى الشاعر، إذ قلما نجد قصيدة تخلو من هذا النوع، وهذا يعطى إشارة إلى اهتمام الشاعر بقصيدته وتجويدها، ومن ذلك قوله في "القصيدة البنفسجية" (١):

فتمثلت وقلت الآ:

ما كلّ حبيب أمسك بعد استرسال

سال

وتساءلت: لمن أشكو في حلي أو ترحالي

حالي؟

فالشاعر، كما هو واضح في المقطع السابق مولى بالتتابع الصوتي، والتجانس اللفظي الذي أضفى إيقاعاً ثرياً على النص، من خلال التجاور الصوتي، بين (استرسال) بمعنى الاستمرار، و(سال) من السلو والغراق، وكذلك بين (ترحالي) من الرجيل والرحلة

(١) سورة البنفسج ص ٢١.

الإيقاع ← → شعر الدالة

و(حالي) أي شئوني وأحوالي. ولا شك في أن هذا التتابع الصوتي يوضح رؤية الشاعر ويظهر اهتمامه بجملة الشعرية لخلق الإيقاع الموسيقي البارز ومن ذلك أيضاً قوله في القصيدة نفسها (القصيدة البنفسجية):

وتهللت... فبالى من غر صدقت خيالي

ياللى

وتهللت... وقلت ألا

ما كل حبيب قصر عن ردّ مقال... قال

وفي القصيدة نفسها يقول:

وشألت وقلت... ألا

كل بعيد ينعكس على مرآة

أت

وتفاءلت وقلت... سأغرق في نهر ملذاتي

ذاتي

ولا شك في أن التشكيل البيديعي لهذه القوافي يقترب من التشكيل البيديعي الذي عرفته الموشحات في الأندلس، ومن أمثلة ذلك قول ابن حزمون (ت بعد ٦١٤هـ):

يهيج وجدي إذا الأنام \* ناموا

قوم إذا عسعس الظلام \* لاموا

وما به هام مستهام \* هاموا

فقل لعين بلا هجود \* جودي (١)

(١) انظر: مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح من ١٢٨.

ومن جناس القوافي عند حسن طلب أيضا قوله:

يكاد أن يغلبني الوسن  
أيتها السمراء.. يا أحلى الورى  
يا من جمعت لي زيرجد المدن  
إلى بنفسج القرى  
جنتك ضيقًا طارئًا  
فما هو القرى؟<sup>(١)</sup>

يبدأ الشاعر المقطع بغيبوبة النعاس والنوم، لتبدأ معركته مع الصحو. وذلك من خلال (النداء) أيتها السمراء، ويا أحلى الورى، ويتحوّل الصحو، إلى نقطة حقيقية من خلال (يا من جمعت لي زيرجد المدن إلى...) ثم تنتهي الدائرة الدلالية عند المجيء والسؤال. يلاحظ الجناس بين (القرى/القرى) الذي يدل على أن كل ما قدمه من بنفسج وزيرجد هو عملية (قرى) مع ملاحظة أن الاستفهام في السطر الأخير، لا يعنى التساؤل، بمعنى أن الاستفهام هنا دعوة غير مباشرة للاتصال، إذ إن الحياة في القرى، تستمتع القرى فالنتاج الصوتي يفيد معنى الملازمة بينهما وعدم انفصالهما.

يمكننا أن نجد ذلك اللون من الجناس اللفظي في معظم قصائد الشاعر، مثل قصيدة "الزيرجدة الأساس"، "بعض الزيرجد"، "الزيرجدة المزبوجة"، "زيرجدة الخازنار"<sup>(٢)</sup>.

(١) قصائد البنفسج والزيرجد ص ١٨٦.  
(٢) المصدر السابق، ص ٨١، ١٩٣، ٢٠٣، ٢٠٩.

ب) جناس الحشو والقافية:

ويمثل هذا اللون من الجناس مساحة كبيرة على خارطة الإبداع الشعري لدى الشاعر، ويتضح ذلك من خلال قوله في قصيدة "ضد البنفسج"<sup>(١)</sup>:

شبهتك بالدول العربي

وهتفت: أيتها الدولُ

في الليل الحالكِ من أوحى لكِ

أن تدعي أو حالكِ تغسد خالكِ؟

ما لكِ طيشك طال.. وعرشك مالٌ

وجيشك ليس يقاتل.. بل يقتلُ

ولغير سويدائك سهمك لا يصلُ؟!

فلئن كانت أقوالك أقوى لكِ

أو أعمالك أعمى لكِ

فليبرأ منك الآتون ويلعنك الأولُ

يلاحظ أن بنية الجناس، في المقطع مكثفة إلى درجة كبيرة، وهي موزعة على كلمات الحشو مع القافية، وذلك في (الحالك/أوحى لك)، (أوحالك/حالك)، (طال/مال)، (أقوالك/ أقوى لك)، (أعمالك/ أعمى لك)، فالشاعر في هذه الكثافة الإيقاعية البارزة أراد أن يلقي برمزه الأثير (البنفسج) إلى الهاوية، فلم يجد هاوية أعمق من الدول العربية بأحوالها التي نتجت عن أعمالها، فكانت النتيجة (أعمى لك)، ويلاحظ أن الجناس في المقطع منح المتلقي إحساساً بالدفقة الشعورية المععمة بالضيق والتأزم والملل من الأوضاع

(١) سيرة البنفسج ص ٩٧.

العربية المتردية حالكة السواد، فإذا كان الليل بسواده ووحشته هو الموجى لتلك الدول  
فيماذا يكون الإيقاع، وماذا نتتظر من هذا الوحي...؟!

ويلاحظ أن الجنس في المقطع السابق - نظرًا لتقاربه الشديد - جعل المتلقي أمام  
هزات متتالية، وجعله جريصًا على متابعة المدع متابعة دقيقة، حتى لا يفقد المعنى من  
ذهنه. ولا تغفل الصورة من بين يديه، فضلًا عن الناحية الموسيقية التي استمتع بها المتلقي  
ويمكننا أيضًا متابعة هذه الألوان من الجنس، من خلال قصيدة "زيرجدة إلى أمل  
دنقل" (١) التي يقول فيها:

١. قال: فض.. قيل فاض

٢. وجري السيل بالويل

حتى إذا طمر البرلمان

وأغرى دار الحكومة

واللافتات الطوال العراض

٣. قال: غضر.. قيل غاض

في المقطع العديد من التوازيات الصوتية والجناس، فالبيت الأول يتشابه صوتيًا مع  
البيت الثالث. والبيت الثاني، يتشابه كل من (السيل والويل). كل هذه التشابهات  
الصوتية والتجانس اللفظي، أسهم في بناء النص الشعري دلاليًا وإيقاعيًا. ويمكننا أن  
نلاحظ ذلك في العديد من القصائد منها "زيرجدة إلى ليس"، "الليل ليس الليل"  
"فسيفساء"، "أزل النار" وغيرها.

(١) قصائد الينفج والزيرجدة ص ١٦٣



ونلاحظ أن اهتمام الشاعر بالناحية الصوتية (ربما) يؤثر على اللفظ من الناحية الدلالية، نظرًا للإغراق في التشكيل اللغوي، حدث ذلك خاصة في ديوانه "آية جيم" وذلك في معظم قصائد الديوان، مثال ذلك قوله:

جيم  
وأجيام  
ولا عجب  
جيم اللزوجة  
جاورت  
جيم الجنابة أنجبت  
جيم التجهّم أنتجت  
جيم الجحود  
فتخججت (\*) جيم الخجى (\*)  
وتجشّات (\*) جيم الشجا  
وتجعدت جيم الجلود  
كل الجيوم تجيّم  
فتجيّموا كتجيمي  
فتجيّم المتجيّمين

(\*) التخججة: كناية عن الكناح، وهي سرعة الإثابة والطرول، والتخجج: الأحق وخجج الرجل: لم يبد ما في نفسه، اللسان (خج).

(\*) الخجا: القذارة واللؤم، والجمع خجي، وقيل خجي برجله: نسف التراب في مشيه، اللسان (خجا).

(\*) جشأ القوم: خرجوا من بلد إلى بلد آخر، وجشّوا: نهضوا من أرض لأرض، والجشأ: هبوب الريح عند الفجر، وجشأت: صوت تفرجه العلم من حولها، وتجشأ: أصدر صوتًا يفيد امتلاء البطن بالطعام. ولعله هو المعنى المقصود في القصيدة: اللسان (جشأ).

### نَجْمٌ مُسْتَجِيمٌ (١)

فالشاعر في هذا المقطع - والديوان كله - أجهد نفسه في تصيد الكلمات "الجيمية" وهي قدرة لغوية بارعة تدل على مهارة في توليد الحرف وتوزيعه توزيعاً هندسياً. وقد انساب الشاعر وراء التتابع الصوتي، دون النظر إلى الجانب الدلالي، وهو الشطر الآخر من الناحية الشعرية. والشاعر في هذا الديوان يذكرنا بالأعيب اللغوية والصناعة اللفظية الذي شهدنا أدبنا العربي في العصر المملوكي. وهو ما أشار إليه بعض النقاد في قوله: "وحسن طلب مفتون بسحر صنعة الشعرية، مسلوب الإرادة أمامها، ورغم أنها صنعة باهرة، فإنها تؤدي إلى الوقوع في عالم من الشكلية تفقده التلقائية والبراءة والطفولة والفطرة الفنية المتدفقة". (٢)

ويلاحظ أن الخطاب الشعري في مثل هذه النماذج، يجعل المسافة واسعة بين الشاعر من جهة، والمتلقي من جهة ثانية. الأمر الذي يترتب عليه بعض النفور، وعدم التقبل لهذا الشكل المستحدث، وتلك الألفاظ المهجورة، إضافة إلى إغراقه في الإيقاعية التي تصل إلى حد الصخب، نتيجة تكرار حرف معين. وهو ما أكدته بعض النقاد حيث قال: "إن هذا: الشعارية التي يمثلها طلبة سوف يظل بينها وبين جماهير الشعر الكبيرة سور من الأسمنت والحديد والأحجار والصخور، فلا يستطيع أن يدخل عالمه الشعري إلا الخاصة، ولو كسر الشاعر هذا السور، بتقليل اعتماده على التعقيد الشكلي لقصائده لتدفق نهره الفني، وروى أرضاً واسعة، وأنتجت زهوراً كثيرة". (٣)

(١) أية جيم، ص ٨٤.  
(٢) رجاء النقاش، ماهية الشعر، ص ١٢٥. ويمكننا القول: إن الشكلية لا تفقد الطاقية بقدر ما تفقد ترابط المعاني ومعنوية الكلمة.  
(٣) المرجع السابق، ص ٨٥.

غير أن هناك نقاداً آخرين يحتفون بهذا اللون الشعري، ويطلقون عليه "الأرابيسك" الذي يقترح كُلة خاصة عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين شاذج كلية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى وظائفها الجمالية في قلب الحياة الخارجية، ومن ثم فإنه يقع في منطقة الأعراف بين التعبير والتجريد<sup>(١)</sup>.

وبعيداً عن مدح هذه التجربة، أو انتقادها، فإنها تجربة شعرية تمثل مغامرة، كما تمثل تجديداً على شكل القصيدة المعاصرة، مع ملاحظة أن المغامرة بكلّ معانيها هي جزء من التجربة الإبداعية، وقد غادر الشاعر هذه المغامرة اللغوية في أعماله الشعرية التي صدرت بعد هذا الديوان.

#### ٥. التكرار:

تمثل بنية التكرار واحدة من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب، وتعمل على المستوى الصوتي كعملها على المستوى الدلالي. وقد اعتمد شعراء الحديث على هذه البنية بخواصها الإيقاعية، ذلك أن الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية لم يعدّ يحتلّ مزيماً من التعديل، فلم يبق إلاّ التوجه الداخلي وزيادة فعاليته، لتوليد إيقاعات إضافية، لا تقلّ عما هو كائن في الإيقاع القديم (الوزن/ القافية)<sup>(٢)</sup>.

وتعدّ بنية التكرار من البنى الأساسية في نسج الإيقاع الشعري لحسن طلب فقد تعددت لديه أشكال التكرار:

ويمكننا ورأسه هنذا اللون الفني، من خلال مرة مازر، أهمها:

(أ) تكرار الحرف.

(ب) تكرار الكلمة (اللفظ).

(١) تنظر: د. صلاح فضل، "أساليب الشعرية المعاصرة" من ١٥٧ وما بعدها.  
(٢) تنظر: د. محمد عبد المطلب "تقنيات الحديث في شعر السبعينيات" من ٧٩.

ج) تكرار الجملة

د) تكرار المقطع (١)

هـ) تكرار البناء والتركيب

١) تكرار الحرف:

يعد تكرار الحرف أكثر بنى التكرار تردداً في شعر حسن مطلب. فقد أولع الشاعر بالصورة الصوتية للحرف، وما يحدثه من إيقاع، مع تغير في الدلالة. فنراه قد أفرد ديواناً لحرف الجيم، وقد أحصى بعض النقاد معدل تكرار حرف الجيم في قصيدة واحدة. من هذا الديوان، وهي قصيدة "الجيم ترجح" وانتهى إلى أنه لم تكد تخلو كلمة من كلمات القصيدة من حرف الجيم الذي تكرر نحو (٣١٢) مرة (ثلاثمائة واثنى عشرة مرة)، مع ملاحظة أن هذا الإحصاء لم تدخل فيه الجيم الثانية من الجيمات المضعفة، فقد عُذِّتَا كل منهما جيماً واحدة (٢). وما قبل في هذه القصيدة يقال في باقي قصائد الديوان، فلو جئنا إلى قصيدة "الجيم ترجح" وهي أصغر قصائد الديوان، وعلمنا أن عدد كلماتها يقترب من المائة كلمة. ومع هذا فقد تكرر حرف الجيم بها نحو (٧٦) مرة. ومن ذلك قوله في قصيدة "الجيم ترجح" (٣).

فالجيم معجبة إذا نجت

ومرجفة إذا رجحت

ومفجعة إذا جنحت

ومجحفة إذا جمحت

(١) المقصود بالمقطع هو عدد من الأسطر الشعرية المتكررة أكثر من مرة في القصيدة الواحدة.

(٢) انظر: د. محمد حمادة عبد اللطيف، مائة الشعر، ص ٢٢٩

(٣) لية جبر، ص ٩٦

ومجرمة إننا جرحت

لأن الجيم جيم الجدع

ويبدو أن صداقة الشاعر للإيقاع الصوتي صداقة حميمة، وخاصةً حرف (الجيم) وذلك لأننا نجد هيمنة لهذا الحرف على ديوان آخر وهو "زمان الزبرجد" إذ ورد هذا الحرف نحو (٣٥٠) مرة (ثلاثمائة وخمسين مرة). وإذا كانت قصائد الديوان تسع قصائد، فإن معدل التردد، يبلغ تسعًا وثلاثين مرة تقريبًا للنص الواحد، وهو ما يشي بأهمية هذا الحرف في إحداث نغمة صوتية مميزة لها دورها في إنتاج الشعرية لدى الشاعر<sup>(١)</sup>.

شدة تكرار آخر للحرف، فالشاعر يعمد إلى تخير الكلمة الموحية دلاليًا وصوتيًا عن الحالة الشعرية له، فنراه يستخدم الكلمة الرباعية المضعفة (بتمائل الحرف الأول مع الثالث، والثاني مع الرابع)<sup>(٢)</sup> أو يلجأ إلى مفردات يتكرر حرفان متماثلان فيها. وقد ورد هذا البناء في ديوان "زمان الزبرجد" نحو (٨٥) مرة أي بمعدل (٩) مفردات للنص الواحد<sup>(٣)</sup>. ومن ذلك قوله في قصيدة "زبرجدة من أجل بلقيس"<sup>(٤)</sup> تلك المرأة التي مابتت تحت الأنقاض في بيروت أثناء الحرب الأهلية فيقول:

الوقت حان لكي يعرف الناس

آخر ما هسهست به بلقيس

هل أخبرتكم بعنوان بعض الجناة؟

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب، مرجع سابق ص ٨٠.  
(٢) قمت بإحصاء هذه الكلمات في ديوان "زلزال النار في بلد التور" نموذجًا فوجنتها نحو ١٨ كلمة، وإذا علمنا بأن عدد قصائد الديوان تبلغ تسع قصائد، فيصبح نصيب القصيدة الواحدة نحو كلمتين من هذا النوع المضطرب.  
(٣) د. محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص ٨١.  
(٤) قصائد البنسج والزبرجد، ص ١٥٤.

## الإيقاع ← → شعر الحانة

يلاحظ استعمال الشاعر للفعل (هسهس) وكان الانقراض الجاشة فوق صدرها جعلت صوتها هسيساً قريب من الصمت، لم يستطع الخروج إلى عالم الواقع، وكان سرُّ بلقيس قد مات معها، فنلاحظ أن اختيار الشاعر للفعل جاء موفقاً في تصوير اللحظة تصويراً دقيقاً، فضلاً عن إيقاعية هذا اللفظ.

ويمكننا - أيضاً - ملاحظة إيقاع الحرف/ الصوت، من خلال المقطع التالي<sup>(١)</sup>:

أيتها السمرء الضائعة الملمح

في هذا الزمن المحزن

ما عنوانك؟

ما اسمك؟

هل وردة؟ أم سوسن؟

فيكون الشعر قد احسوسن!

يلاحظ أنه في المقطع قد تم استدعاء المتلقي الأول للنص (السمرء / القصيدة) من خلال النداء، ثم تم استحضارها في السطرين الثالث والرابع من طريق (كاف) الخطاب ثم تغيب في السطر الخامس، ليحل محلها رمزان هما (وردة / سوسن). ومع الغياب يصل الشاعر إلى النقطة من خلال البناء التكراري في (سوسن / احسوسن)؛ إذ إنه من سمات الشعر الغنائية وتجانس الأغراض وهو ما حققه الشاعر لنا بالفعل.

ب) تكرار الكلمة:

من أشكال التكرار - المتعددة - لدى حسن طلب، تكرار الكلمة الواحدة، وقد تكون الكلمتان متجاورتين، وقد تتباعد المسافة بينهما، مع ملاحظة أن الكلمة الثانية تضيف

(١) المصدر السابق، ص ١٩٠

هو امش دلالية إلى الأولى وتجعلها أكثر عمقاً، وأقوى تأثيراً، مثال تلك قصيدة "تداعيات" (١).

أتوجع حتى يتقيأ جلدي العرق البارد  
وأعود لأضحك حتى ينغطر الوجدان  
وحتى يلد الإحساس الإحساس  
وأظل أنادي  
استنجد  
لكن الناس  
تمضي لا تأبه بي

في هذا المقطع توالدت الأوجاع لدى الشاعر، وأفرخت الما، ووصل الألم إلى ذروته، فتوجع حتى تقياً جلده عرقاً بارداً، فقدد الشعور، وبدأت مرحلة اللاوعي فكان الضحك. يلاحظ بالمقطع تكرار كلمة (الإحساس) مرتين فالكلمة الثانية لم تكن تأكيداً للأولى فقط، ولم تأت للإيقاع أو القافية فقط، إنما كانت دلالتها أن المة لا نهاية له ولا يحده حد ولذا راح يستغيث بالناس، ويستنجد بهم، وهم لا يأنهون. ويمكننا أيضاً ملاحظة هذا التكرار في قوله:

أعرف أنك برأمان  
يرسو زورق حلمي فيه  
حين تصير الزوينة الثلجية  
زبدًا

(١) أول شعر في ابد الشعر، ص ٩٠.

يعلو فوق رؤوس الموج  
يُوارى غلبان القاع عن الأبصار  
ويعلو

يعلو

يعلو

يعلو

زورق حلمي الآن يغوص (١)

فالشاعر في المقطع السابق يكرر كلمة (يعلو) أربع مرات، وتكرار الكلمة على هذا النحو أفاد مدى العلو الذي وصل إليه الزورق (الأحلام)، ومدى بعده عن تلك الزواجر التي قد تحدث، وإذا حدثت لن تستطيع الوصول إليه.

وينبغي القول إن تكرار الكلمة لدى الشاعر، جاء على أشكال عدة، نذكر منها ما يسمى بالترديد، في مثل قوله:

أبيض ما تجيء الجيم إن جهرت

وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجت

وأرهم ما تجيء الجيم إن هجرت

وأهجر ما تجيء إنا تجشبت المجيء (٢)

أو قوله:

والجيم جيم الجذر

جذر الجهر

جهر الهجر

(١) المصدر السابق ص ٢٢

(٢) نزهة جريم، ص ١٢



### هجر الجذر جزر الزجر (١)

ومن ألوان تكرار الكلمة - أيضاً - ما يمكن تسميته بالتكرار العكسي، وهو ترتيب الكلمات بشكل يغاير الشكل الأول، ويهدف بذلك تقوية الدلالة، وثرأء الإيقاع ومن ذلك قوله:

عن عني ردى خيلك  
أني سوف بأكثرك أرى أقلك  
وبهئانك... مُتهلِّك  
ويلى منك  
ومني ويلك

.....  
من لي بك... بي من لك؟ (٢)

الشاعر يصور الصراع النفسي بينه وبين المرأة (الرمز) في الاتصال بها، أو الانفصال عنها، فهو في مرحلة مجاهدة نفسية بين نقبضين، ولهذا كان التكرار العكسي (ويلى منك/ ومني ويلك) الذي صوّر لنا هذا التناقض.  
ومن ألوان تكرار الكلمة - أيضاً - ما يسمى بـ"ردّ العجز على الصدر"، وهو تكرار المفردة الواحدة، مرة في أول السطر، والأخرى في نهايته، وكأنها إطار أو حلقة تدور فيها التجربة الشعرية، ومن ذلك قوله:

فأين وجهك الوضيء  
يهلّ دوني

(١) المصدر السابق، ص ١٨.  
(٢) سيرة النقيص، ص ٨.

ويريني مثلما كان يريني؟<sup>(١)</sup>

وكذلك قوله:

وصل الخطاب

ووصلت أنت...

فبالوقت فرّ من وقتي<sup>(٢)</sup>

لاشك في أن هذا التكرار يُسهم في إنتاج الدلالة الشعرية للنص، ويثري العمل الإبداعي بإيقاع مميز، ويكسر الرتابة والملل، ويعطى المتعة للمتلقى.

وكذلك من ألوان التكرار - تكرار الكلمة - الموجود في تجربة الشاعر، تكرار المفردة الواحدة، ولكنها ليست بنفس الصورة والهيئة، إنما تأخذ أشكالاً وأصنافاً أخرى، فيمكن تسميته "تكرار اشتقاقي" مثال ذلك قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"<sup>(٣)</sup> التي يقول فيها:

سأصطفي بعض الشذى المتاح

والزنايق المتيحة

وأكتفي بهذه الأيقونة الفصيحة

يلاحظ أن إيقاع المقطع، نتج عن التلاعب الاشتقاقي بين (المتاح/ المتيحة) فضلاً عن القافية بين (المتيحة/ الفصيحة) ... ثم يكرر هذا اللون من التكرار مرة أخرى في نفس القصيدة، بقوله:

قال: فُضْ

قيل: فاض

\*\*\*\*\*

(١) سورة النسيم، ص ٩٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٢.

(٣) قصائد النسيم والزبرجد، ص ١٦٢.

الإيقاع ← في → شعر الحداثة

قال: غيض

قيل: غاض

ثم يتحدث في المقطع التالي عن جوهر القصيدة، وماهية الشعر فيقول، مستعملاً نفس الأداة الفنية، إبقاء منه أن من جوهر القصيدة تحقيق الإيقاع المميز

إنه كالزبرجد في الرونق المحض

أو كالبنفسج في الروض

هو الرياضة

والمستراض

يلاحظ أن هذا اللون من التكرار، يحقق الغنائية الموسيقية، ويكسر الرتابة لدى

المتلقي، ومن ذلك - أيضاً - قصيدة "زبرجدة الغضب"<sup>(١)</sup> يقول:

هن..

ويهنون..

وهان

دع عنك الشعر، وقل

إن الكلمات هوان

في المقطع السابق حقق الشاعر الإيقاع السريع، والغناء المطرب، وذلك بفضل التكرار

الاشتقاقي للفعل (هان).

ويلاحظ أن هذا اللون التكراري، يوجد بكثرة في شعر طلب، مثل قصائد: "الزبرجدة

المزدوجة" "زبرجدة الخازيان" "ميتافيزيقا البنفسج" "بنفسجة للوطن" "بنفسجة إلى

ليس"<sup>(٢)</sup>... وغيرها.

(١) المصدر السابق، ص ١٧٥.  
(٢) انظر: قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢٠٣، ٢١١ وسيرة البنفسج، ص ٧٣، ٥٥، ٤٧.

### ج) تكرار الجملة:

من أشكال التكرار الموجودة في شعر طلب، تكرار الجملة، فالشاعر يركز على جملة معينة، منها تبدأ الدفقة الشعرية وإليها تنتهي تلك الدفقة، وهذه الجملة تمثل المحور المركزي للقصيدة. مثال تلك قصيدة " ذيل السبعينيات يتحدث عن نفسه "، وفيها يتحدث الشاعر عن فترة من الفترات التي مرّت بها مصر، فكُملت الأفواه، وصودرت الحريات، وانقلبت الأوضاع، وتبدلت الأحوال، وسادت الطبقات الدنيا، وتدنت الطبقة العليا. وتحتوي القصيدة على عدّة مقاطع وأشكال فنية، من هذه المقاطع، أربعة تشترك في جملة واحدة، وطريقة بناء واحدة أيضًا.

ويمكننا إبراز مقطعين منهما، يقول: (١)

في الزمن النحس  
من السبعينيات الأنحس  
ذيل يترأس  
يتسلّل بين الوقتين  
ويسرق تاج الوجهين  
ويصعد نحو الكرسي  
ويجلس  
والنيل يسيل كما كان يسيل  
فلم يتقلب في مجراه  
ولم ينبس

(١) لا نيل إلا هيل، ص ١١.

في المقطع السابق وضح الشاعر لنا انقلاب الأحوال والأوضاع. فالذيل اعتلي الأمر وترأس، ومع ذلك مازال الذيل يسيل كما كان، ولم تظهر عليه علامات التبرم والغضب، ثم يأتي المقطع الثاني الذي يؤكد فيه ما بداه في المقطع الأول. يقول:

في السبعينيات السوداء

من الزمن الأسود

مستح يتسبّد

يتنكر في زي المصري

يتاجر بالأوطان

وقد يتسثر بالأديان

يصوم ويسجد

والذيل يسيل كما كان يسيل

فلم يتقلب في مجراه

ولم يتمرد

ويسير الشاعر في المقطعين الثالث والرابع على هذا الشكل الفني، الحديث عن الأوضاع المقلوبة والأحوال المتغيرة، ثم الانتهاء بجملة (والذيل يسيل كما كان يسيل)، فلم يتقلب في مجراه، ولم يتبس / يتمرد / يتقزز / يتذمر). فالشاعر يصف لنا حال الشعب الخاضع والخانع والقابع تحت الظلم، وهو مسلوب الإرادة في سلبية لهذا الطغيان، يقف مكانه ثابتاً لا يحرك ساكناً، على حين أن الأحوال والأحداث أمامه متغيرة، فالذيل الشعب لم يتقلب في مجراه ولم يتمرد أو حتى يتذمر.....!!!

فالشاعر حقق من طريق التكرار ما يريده على المستويين الصوتي والدلالي، فجاءت رسالته التي أوحى لنا بسلبية الشعب وثباته وتحجره. في الوقت نفسه حققت لنا مدى الشعور بالإحباط فضلاً عن سخرية الشاعر التي تبدو من خلال القصيدة.

كذلك من مصادج تكرار الجملة، قصيدة "أميرة شط الخرافة" حيث ركز الشاعر في المقطع الرابع منها على جملة "ووجهك مازال مستعصياً" التي كررها ثلاث مرات والتي توحى بمدى اليأس والقنوط الذي أصاب الشاعر، بسبب عدم التحامه بالكون من خلال وجهها. وتكرار الجملة أفاد محاولات الشاعر المتكررة في الالتحام ولكن لا فائدة من تلك المحاولات فمارالت تتأني عليه، وتعرض عنه، فيقول: (١)

تستدير على صفحة الغيب كل وجوه  
المشاة وأشباهها الأجنبية تعكس  
زرقة وجه الخليج وترقص فوق  
مساحات أظلالها العوج لكن  
وجهك مازال مستعصياً تستر  
الكروم النبيذ المراق، ووجهك ما  
زال مستعصياً تستقر الصفات  
بمنتصف الذات بتطبق الساحلان  
ويرتفعان إلى مستوى النار والجنة  
الكون يكمل تطوافه في اتجاه المدار الجديد  
ووجهك مازال مستعصياً تستمر

(١) أنزل النار في أبد النور، ص ٤٤.

ملفوس المجاعة في داخلي.....

(د) تكرار المقطع:

من أشكال التكرار الموجود في شعر حسن مطلب "تكرار المقطع الشعري". وهذا اللون من ألوان التكرار أقل من الأشكال السابقة من حيث الكثرة. ولكنه موجود في شعره بشكل كبير. ففي قصيدة "ذيل السبعينيات" حينما تحدث الشاعر عن الشعب / الذيل المقهور الخاضع. تحت أعمال القهر والكميت، فنراه يركز على الخيانة. باعتبار أن الرضى بالقهر صورة من صور الخيانة للنفس وللوطن، فيقول على لسان الذيل:

إنني أنا المخونُ

فيا ترى الخائن من يكون؟

ماشي الذي يهرب في مدى الصدى مني؟

أم المسخ الذي دُثس تاريخي

الذي باع انتصاراتي

الذي خيَّب ظني؟<sup>(١)</sup>

ويبدو أن الذيل، لم يلق جواباً عن سؤاله. فلم يقو على الاحتمال، فيستغيث بالدمع فلم يعره اهتماماً. فيلجأ للموت أو الجنون. مكرراً المقطع السابق أكثر من مرة، مضيفاً إليه بُعاً جديداً، وحلقة جديدة تضاف إلى الحلقة السابقة (الخيانة) فيقول:

إنني أنا المخون

فيا ترى الخائن من يكون؟

ماشي الذي يهرب في مدى الصدى مني؟

(١) لا ذيل إلا الذيل، ص ٤٩.

أم المسخ الذي دُثس تاريخي

الذي باع انتصاراتي

الذي خُيَّب ظني؟

يا أيها الدمع أعني

أسعدي أيتها العيون

قلت له: هوّن عليك

قال: ما مثل الذي لقيته يهون!!

في المقطع السابق كانت استغاثة النيل بالدمع، ثم تبدأ الحلقة الجديدة من حلقات استغاثات النيل، فيكرر المقطع للمرة الثالثة، مضيغاً إليه تلك الأسطر:

يا أيها الموت أعني

فالدموع لا تعين

يا أيها الجنون

وهكذا نرى الشاعر، يكرر المقطع أكثر من ثلاث مرات، وفي كل مرة يؤكد سابق

معناه، ثم يضيف إضافة جديدة.

وقد لعب التكرار - بدلالته وإيقاعه - دوراً في إبراز ما ارتكب في حق النيل

الشعب، كما أوحى التكرار لنا صورة الاستسلام والخنوع من جانب إرادة الشعب / النيل

الذي لا يملك سوى الدمع أو الاستغاثة بالموت أو الجنون.

مثل هذا اللون من التكرار يمكن ملاحظته في قصيدة "زيرجدة الخازنار"<sup>(١)</sup>

وقصيدة "أنا.. أنت"<sup>(٢)</sup> وغيرهما من القصائد.

(١) قصائد التفتيح والزيرجدة، ص ٢١١.

(٢) وشعر على نهدي، ص ٦١.



#### (هـ) تكرار التركيب:

المتأمل في شعر حسن مطلب يلاحظ أنه اهتم اهتماماً كبيراً بموسيقى القصيدة. فجاء شعره متناسقاً. كأشبه ما يكون بالفنون الهندسية القائمة على التساوي، والتوازي. ولذا نراه كثيراً ما يكرر البناء والتركيب في قصائده ويأتي ذلك على ناحيتين:

(أ) تكرار تركيب المقطع داخل القصيدة.

(ب) تكرار تركيب هيكل القصيدة كاملة.

#### (1) تكرار تركيب المقطع داخل القصيدة:

يمكن تأمله من خلال النموذج التالي من قصيدة "في البدء كان النيل" حيث يقول مخاطباً النيل<sup>(١)</sup>:

سِلْ يا نيل بين نهودهنْ

ووشها بالشوقِ

مِلْ يا نيل فوق جلودهنْ

وغشها بالعشقِ

فيضْ يا نيل عبر بطونهنْ

ورشها بالبرقِ

يلاحظ في هذا المقطع تكرار طريقة البناء في السطر. فيبدأ الشاعر بفعل الأمر (سل/مل/فيض) ثم يتبعه بالنادي النيل، مستعملاً الأداة (يا) ثم يأتي ظرف المكان (بين/فوق/عبر) ثم أخيراً يأتي الاسم مسنداً إلى (ن) النسوة، ثم يلي هذه الأسطر. بأسطر أخرى متوازية البناء، فيبدأ بالعطف مستعملاً (و) ثم فعل الأمر (وشها/غشها/رشها)

(١) لا نيل إلا النيل، ص ١٧.

يلاحظ التشابه بين الأفعال من ناحية التضعيف، ووجود حرف (ش) مكوناً أساسياً لبنية الكلمة، إضافة إلى الاتصال بالضمير (ها)، وأخيراً يأتي الجار المجرور، مستعملاً حرف (الباء) مع ملاحظة التقارب الصوتي بينهما (الشوق/ العشق/ البرق). هذا التكرار، أفاد الناحية الإيقاعية، فقد عمل على تكثيف الموسيقى الداخلية للنص، وهو ما يحقق لذة للمتلقي.

ويمكن ملاحظة هذا اللون من ألوان التكرار في قصائد "قلت: وقال النيل"، "النيل ليس النيل"، "نيل السبعينيات"، "الحاكمية للنيل"، "أبد النور" (١) غيرها.

(ب) تكرار تركيب هيكل القصيدة كاملة:

يمكن تأمله من خلال قصيدة "زيرجدة الخازيان" التي تتكون من عدّة مقاطع، تتفق جميعها في بدء المقطع معنوياً وإيقاعياً، وإن اختلف لفظياً، فكلّ مقطع تبدأ دلالة من انقلاب الأوضاع وتغيّر الأحوال. ثم تتوالى الأسطر الشعرية (المذوّرة) لتنتهي في نهاية البيت (الطويل) بالقافية المكوّنة من الزاي الساكنة، مردوفة الألف، ثم يأتي المقطع التالي على نفس الطريقة، وتضى القصيدة كلها على هذا المنوال، وتبدأ مقاطع القصيدة بقوله: (٢).

ما لم يكن سيصبح صحّ  
ولم يكن سيجوز جاز  
..... (الحفّاز)

(١) النظر، ديوان لا نيل إلا النيل، وديوان أول النثر.  
(٢) قصائد البقسح والزيرجدة، ص ٢١١.

الإيقاع ← شعر الحداثة

ما لم يكن سيكون كان

..... (جناح باز)

ما لم يكن سيصير صار

.....

..... (الهرزان)

من لم يكن سيضيع ضاع

.....

ولم يكن سيفوز فاز

..... (البوعمان)

.....

ما لم يكن سيؤون آن

..... (الإحراز)

وهكذا يستمر هذا البناء حتى نهاية القصيدة. والتكرار هنا أفاد ثبات الوضع  
الانقلابي الجديد، ومدى ما آلت إليه الأوضاع من تغير، فالشاعر يُلح على فكرته بتكرار  
السطر الشعري، ومن ثم تكرار بناء المقاطع التي كوَّنت القصيدة. ولا شك أن ثبات بناء  
القصيدة يَصْورُ لنا جلياً رؤية الشاعر وفكرته، فضلاً عن الإيقاع النغمي الذي يحدثه هذا  
اللون من ألوان التكرار في نفس المتلقي.

ويمكن تأمل هذا النوع من التكرار في العديد من القصائد الأخرى. منها "زيرجدة الغضب"، "الزيرجدة الأساس"، "زيرجدة من أجل بلقيس"، "بنفسجة للوطن"، "بنفسجة إلى ليس"... وغيرها. (١)

#### ٦. المطابق:

إذا كان الإيقاع يعتمد على الناحية الصوتية في أكثر أحواله، فإننا يمكننا أن نعدّ المطابق أحد عناصر الإيقاع المعنوي. فقد اهتم الشاعر بهذا البناء التقابلي لإحداث الأثر الدلالي والإيقاعي. وحاول جاهداً، استثماره في التعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسدها للمتلقى في قالب في مميّز.

والمقابلة في شعر حسن طلب، يلاحظ اهتمامه بهذا البناء (المطابق)، ونكاد لا نجد قصيدة من قصائده تخلو من هذا التركيب، ومن أمثلة ذلك قصيدة "تداعيات" (٢) التي يقول فيها:

أضحك حتى يتجمّع دمعي الساخنُ

في دلتنا أحزاني

أتنهّد حتى نحتبس الأنفاسُ

أناؤه حتى تنفجر الرنة الحُبلى

بشهبق الوحشة

أوبرفير الإنسانُ

أنوجّع حتى يتقيّأ جلدي العرق الباردُ

(١) انظر: ديوان قصائد البنفسج والزيرجدة، وكذلك ديوان سيرة البنفسج.  
(٢) أول القتر في أبد القور، ص ٩١.

وأعود لأضحك حتى ينفطر الوجدان

وحتى يلد الإحساس الإحساس

الشاعر يعبر عن موقفه الحزين، وذلك عندما يتحوّل كل شيء إلى النقيض (فالضحك ← إلى الدمع والحزن) لأنه ليس ضحك الفرحة، إنما هي سخيرية من القدر (التنهُد ← إلى احتباس الأنفاس)، (شهيق الوحشة ← زفير الإيناس)، (التوجّع والنقيض ← الضحك)، هذه البنية التقابلية المكثفة، لاشك في أنها أعطت دلالة الحزن وتبدّل الأشياء إلى النقيض، تبعاً للواقع الأليم، كما أنها – البنية – أعطت إيقاعاً يُشعر المتلقي بكسر لرتابة المعنى والدلالة، فيتابع الصورة، وهنا ما يريده الشاعر.

ولو جئنا لمقطع آخر في القصيدة نفسها، يقول فيه:

لا بأس

فصحاري الحب الممدودة

ما بين الناريين الفردوس

تسكنها الأشباح

وتعمرها الجن

ولكن:

قد ينتصر الإنس

الشاعر يتحدث عن الحب بساحته الواسعة، فهو صحراء ممدودة لا نهاية لها ولكن – الحب – يجمع بين النقيضين، اللذة والمتعة مع العذاب والألم أو (بين النار والفردوس). فعلى الرغم من تلك المساحة الواسعة، فإننا نجدها عامرة بالأشباح والجن فالشاعر في هذا المقطع يعبر عن سخطة وغضبه على الحب، فجاء تشبيهه بإياه

(بالصحراء) الجرداء، لا فائدة من ورائها، تسكنها الأشباح والجن، ومع ذلك (قد) ينتصر الإنسان.

ويلاحظ أن الشاعر اعتمد على الطباق، اعتماداً كلياً وذلك من خلال (النار/الفردوس) و(الجن/الإنس). ولأنك أن الطباق أكمل الناحية الدلالية في أن الحب يجمع التقبضين في آن واحد، كما أعطى الطباق إيقاعاً معنوياً وصوتياً، فحقّق المتعة للمتلقى، فضلاً عن إثارة انتباهه للمعنى المقصود. وكذلك حقّق الطباق مقصوده الدلالي والإيقاعي. في قصيدة "النيل ليس النيل" حيث يقول<sup>(١)</sup>:

يا أيها النيل يا عدويّ

بلغت شأواً وأي شأويّ

فضلت بعدي على دنويّ

أوهنت روحي.. فمن يقوّي؟

فالشاعر يتحدث عن النيل/الشعب، حيث الضعف والاستكانة، فقد تبدّلت أحواله وتغيّرت أوضاعه. فقد ارتد النيل من حالة إلى حالة، ولذا لعب الطباق الدور الدلالي في تصوير النيل وانقلاب أحواله إلى التقبض. (بعدي ← دنويّ، أوهنت ← يقوّي). كما أسمت هذه الكلمات في إيقاع المقطع، فقد مثلت قافيته. كما لعب الفعل (الأساسي) في جمل الطباق دوراً في إبراز الإيقاع الصوتي. فقد حدث التوازن بينهما وبين الفعل الثالث في المقطع (أوهنت – فضلت – بلغت).

وعلى هذا يمكن القول إن الطباق، يلعب دوراً كبيراً من ناحيتي الدلالة والإيقاع حيث يعمل على ترسيخ المعنى وتوضيحه، وإحداث جرس موسيقي، يثير انتباه المتلقى، ويكسر حاجز الرتابة والملل.

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤٩.

#### ٧. استعمال الألفاظ المهجورة:

من السمات والمظاهر الإيقاعية التي تميّز بها شعر حسن طلب، احتواء هذا الشعر على الألفاظ الغريبة المهجورة. واستعمال اللفظ الغريب أو المهجور في الشعر قضية قديمة فقد ورد أن الكميت (ت ١٢٦ هـ) قال: "إذا قلت الشعر فجاءني أمر مستوسهل لم أعبا به حتى يجيء شيء فيه عويص فاستعمله".<sup>(١)</sup> فالكميت هنا يكشف عن جهد واع متعمد في اصطلياد العويص المعقد من اللفظ، وذلك على حساب ما ترفده به قريحته الشاعرة من شعر مستوسهل، فقد يكون فعل الكميت هذا طلباً للإجادة والتفوق.

والمأمل لشعر حسن طلب يجد أنه قد امتلأ بالألفاظ الغريبة المهجورة، وإن اختلفت نسب الاستعمال من ديوان لآخر ويحتل ديوان "آية جيم" مكان الصدارة من بين هذه الدواوين استعمالاً للغريب. ومن ذلك قوله في قصيدة "الجيم ترجح":<sup>(٢)</sup>

أُدرج في السجل:

المنجنبرُ الثورجُ الفالوذجُ الثجفُ البلاج (٣)

التارجيلُ الجوسقُ السّيجارةُ الجبخانةُ الرّاج (٤)

الجوّاليقُ الجرّامُ التّنجُ أجهزةُ العلاج (٥)

الأجزخانةُ السّرجينُ جزءُ الأوكسجينِ الصّاح (٦)

(١) المرزباني، الموشح ص ٢٢٨.

(٢) آية جيم ص ١٦.

(٣) الفالوذج: حلواء تمل من الدقيق والماء والعسل.

(٤) التارجيل: جوز الهندي، تعريب لتركيل ومنه التارجيلة أنه يشرب بها التنداء، الجوسق: معربة وهو القصر، الزجاج: ملح يصنع به، الجبخانة: كلمة معربة، تعني مخزن مواد الحرب من بارود وقنابل.

(٥) الجوّاليق: عائل كبير أو وعاء أو كيس منسوج من صوف أو شعر - البلاج: نبات ينبت في المواضع القريبة من المياه، يلبث دواء لعدة الاستشفاء.

(٦) السرجين: تعريب مركبين وهو الزيل، وتشرح هذه الكلمات انظر: معجم الألفاظ الفارسية للسيد أبي شير، صفحات ١٢١، ١٥١، ٤٨، ٨٢، ٤٣، ٢٧، ٨٩، ٨٠.

إجراءاتاً تشجيع التجارة جودة الإنتاج  
 جلفطة الموارح تكتلوجيا المُلجَح الميراج<sup>(١)</sup>  
 جرنال الخواجة والأناجر والمُناجر والجراج  
 وجل ما يحتاجه التسجيل والإدراج  
 كالجاز والجمز  
 الجنيه الجمرك  
 الرُنجير والمكباج<sup>(٢)</sup>

وكذا قوله في قصيدة الجيم تنجح نفسها، ولكن بالشكل العمودي:

جيم من الوجد أم جيم من الأرج ترجرت بين جيم الموج واللجج<sup>(٣)</sup>  
 وجرجرتني إلى جيم مُدَجَّجة وجرجرتني أجاج الجيم في الشبح<sup>(٤)</sup>  
 فأججت بين جنبي الجوى وجزت على جناني بسجساج من الوهج<sup>(٥)</sup>  
 جيم سجيبتها غنج ويعجني ما في محارها النجلاء من دجج<sup>(٦)</sup>

يلاحظ أن الشاعر قد انساق وراء حرفه (الجيم) الأثير المعجن، فاستخرج الألفاظ الغريبة أو المهجورة، وكذا الأجنبية لينبت إعجاز حرفه. ولا شك في أن هذه كلمات فجة بعيدة كل البعد عن اللغة الشعرية وصفائها، وفي ذلك قتل لروح الشعر ورونته.

(١) الجلفطة: سده دروز السفينة الجديدة بالخيوط والخرق والكتان. الملجح: الانهيار فيقال جلع السيل الوادي، أي قطع أجزائه وملاء، انظر: اللسان (جلفط).  
 (٢) الرُنجير: السلسلة. الجمز: يكسر الجيم وفتحها، وهو ملاء يُطلى به، وفي لغة أهل الجزائر تقص.  
 (٣) اللجج: البحر الواسع.  
 (٤) قنّج: معظم الشيء ووسطه وأغلاه، وهو أيضاً اضطراب الكلام وتركه بيلانه، أجاج: صار ملجاً مرّاً.  
 (٥) سجساج: الهواء المعتدل بين الحر والبرد، وقيل هي الأرض الواسعة، انظر: اللسان (سجسج).  
 (٦) الغنج: ملاحه العينين. الدجج: سواد في العين.



والشاعر في هذه التجربة "آية جيم" أجهد نفسه، وأجهدنا معه، دون أن يحقق للمتلقى متعة فنية. بل أجهد المتلقي بالغوص في بطون المعاجم اللغوية المختلفة لاستخراج معنى مفردة تساعده في تلقي النص. ويمكن القول أن ما صنعه الشاعر بحرف الجيم ليس صنفاً جديداً إنما هو موجود بكثرة لدى شعراء قدامى خاصة شعراء العصر المملوكي والعثماني<sup>(١)</sup>. وقد وُصفت هذه التجربة بأنها "عورة فنية"<sup>(٢)</sup> وأنها مليئة بالقمع اللفظي والتعبيري. وخالية من الخيال والشعرية الخصبة<sup>(٣)</sup>. وأن ما يقال عن الجيم يمكن أن يقال عن أي حرف آخر يشيء من التأمل والتدبر واستدعاء بعض الأبيات الشعرية والقواميس والمعاجم اللغوية<sup>(٤)</sup>. وهو ما دفع بعض الشعراء إلى تقليد شاعرنا في هذه الصنعة<sup>(٥)</sup>. وهذا ما جعل الكثير من النقاد يعيبون على هذا الاتجاه ويتهمونه بالغموض والإبهام<sup>(٦)</sup> وهو ضرب من التسلية اللغوية التي لا طائل وراءها.

.. على أن الغموض والألفاظ المهجورة لم يكن في ديوان "آية جيم" وحده إنما كان أيضاً في (بعض) قصائد الشاعر الأخرى، مثل قصيدة "زبرجدة الخازنار"<sup>(٧)</sup> ولذا أرفق الشاعر بها معجماً توضيحياً يفسر ما غمض من الفاظ وتراكيب جاءت في النص، فيسهل على المتلقي التقاط الدلالة!

(١) لأمانة ذلك انظر، تكرار الحرف عند رفعت سلام من هذه الدراسة

(٢) د. حلمي القاعود، الورد والهلوكة ص ١٨٧.

(٣) د. عبد الله السمطي، صحيفة الشرق الأوسط ١٩٩٢/١١/٨.

(٤) النظر: ابن ماجه، صحيفة الجزيرة السعودية ١٩٩٢/١/١٢.

(٥) أصدر حلمي سلام ديوان "البانينة والحاتي" ١٩٩٠، مع ملاحظة أن كتابة "آية جيم" كان في الفترة من ابريل ٨٧ حتى فبراير ٨٨.

(٦) انظر على سبيل المثال: أحمد عبد المصطفى حجازي، الأهرام ١٩٩٢/١/١٠ / محمد إبراهيم أبو سنة صحيفة الوفد ١٩٩١/٩/٥ / د. حامد أبو احمد مجلة أدب ونقد ع ٢٢ / ١٩٨٦ / د. كمال نشأت صحيفة الوفد ١٩٩٢/٩/٨ / د. عبد القادر القط صحيفة الرياض ١٩٩٢/٥/٢٧ / د. شكري عواد صحيفة الرياض ١٩٩٢/٥/٢٧.

(٧) قصائد التفتيح والزبرجد، ص ٢١١.

إن ما يتطلبه الفن الراقي هو أن يتخلى الشاعر عن الفاضلة الغريبة المهجورة حتى يتواصل مع جمهور الشعر العريض، فتتحقق المتعة المزدوجة للمبدع والمتلقي.

#### ٨. الاقتباس من القرآن (\*)

يحتل القرآن الكريم مكانة كبيرة لدى كل مسلم + فالقرآن يمثل قمة الإعجاز اللغوي ويحفل بالإيقاع الصوتي المميز، الأمر الذي جعل الشعراء يقتبسون من إيقاعه، رغبة منهم في التقرب إلى تلك العالم اللغوي المقدس والمعجز، فقد نقل لنا التاريخ أسماء لبعض هؤلاء، منهم ابن المقفع (ت ١٤٢ هـ)، وأبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) وغيرهما (١).

وقد حاول حسن طلب الاقتراب من هذا العالم اللغوي، وذلك من خلال محاكاة إيقاعه المميز، وتأتي محاولة الشاعر في ديوان "آية جيم" على وجه خاص، وقد جاءت المحاولة على الشكلين الشعري، والفنري، فالشاعر أراد أن يلغى النظر إلى قصائده، فاقترب من النص المعجز، فبدأ الشاعر مصدراً ديوانه بقوله:

أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم ← أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

باسم الجيم ← باسم الله

استبدل الشاعر (السلطان الغشيم) بـ (الشيطان الرجيم) فالاستبدال هنا يحدث دلالة جديدة هي أن السلطان الغشيم هو نفسه الشيطان الرجيم في ضلاله وغوايته

(\*) الاقتباس: هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله خاصة، والاقتباس من القرآن على ثلاثة أقسام: مقول، ومباح، ومردود، فالأول: ما كان في الخطب والمواعظ والعهود، ومدح النبي، والثاني: ما كان في الفزل والرسائل والقصص، والثالث: على ضربين، أحدهما ما نسبته الله تعالى إلى نفسه وينتقل إلى المتكلم أو القائل، والآخر: تضمين آية في معنى قول، والاقتباس على نوعين، نوع لا يخرج به المقتبس عن معناه، والثاني يخرج به عن معناه، ويجوز أن يخرج لفظ المقتبس منه بزيادة أو نقصان... الطر، ابن حجة الصوي، خزنة الأدب، ٢/ ٤٥٥ وكذلك السيوطي، الإتقان في علوم القرآن ١/ ١١١، وكذلك المنهوي حلية اللب المصون، ص ١٦٢. والاقتباس هو لون من ألوان الترجيحات التي تشكل نسوج النص الأدبي، ويدرس الآن تحت مفهوم التناص بمعناه الشامل، وهو جانب يخرج عن إطار موضوعنا هنا، لذلك اقتصرنا منه على عنصر الاقتباس لأرتباطه بما نحن فيه.

(١) انظر: علي مهدي زيتون، إعجاز القرآن وآثره في تطور النقد الأدبي ص ٥٣.

والاحتفاء من هذا السلطان لا يكون إلا بالشعب الذي يتصل معه بالشعر أو بالجيم والتعود بالشعب هنا بمثابة الدعوة لأن يكون مؤهلاً للحماية من السلطان الجائر/ الحاكم الظالم<sup>(١)</sup>.

ويلاحظ أن محاوره الشاعر للنص القرآني جاءت على سبيل التناقض. وهذا مقصود للمخالفة. وحتى لا يؤدي ذلك إلى سوء الظن به. إن القرآن قد قسّم السور إلى آيات. والشاعر قسّم الآية (الديوان) إلى خمس سور<sup>(٢)</sup> أي أحلّ الجزء محل الكل ومن أمثلة التحاور العكسي قوله<sup>(٣)</sup>:

فلقد زهق الحق  
وجاء البطلان  
وطغى القول على الفعل  
وباء اليرقان  
عشعش في الأبدان

الشاعر يبرز مدى التناقض الذي يحدث في الواقع الأليم. فلم يأت الحق. بل زهق ولم يزهِق الباطل. بل حلّ بنا وجاء إلينا. ولذا سيطر الكلام على الفعل. ونخرت الأدوية في أبداننا. وانتشر الفساد في الأرض.

ومن أمثلة المحاور مع النص القرآني قوله<sup>(٤)</sup>:

كأنني لم أر من إنسٍ على حُسْنهما

(١) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، ماهية الشعر، ص ٢١٥.

(٢) انظر: د. سوزا قاسم، ماهية الشعر ص ٢٤٦.

(٣) قصائد التفتيح والزيج ص ١٧٩.

(٤) سورة الإسراء آية ٨١.

(٥) آية جيم، ص ٦٢، ٦٣.

أوجان  
أولم أشاهد قبلُ  
عاجًا وهواءَ  
يتمازجان  
نعم الهوامانِ  
أو العاجان  
ثم يقول:  
فإنني حين غرقتهما بالعينِ  
ألفيتهما:

أما الأمامان فمرجان  
في كلِّ مرَجٍ جنتانِ  
دون كلِّ جَنَّةٍ  
قام رنجان  
أما الورياءان فجمَّانِ  
إننا شئت بهوجان..

يلاحظ تباين هذه الأسطر الشعرية مع الآيات القرآنية في سورة الرحمن.  
ومن أمثلة ذلك - أيضًا - ما ورد في السورة (القصيدة) الخامسة "الجيم نجرح" وقد  
جاءت في أغلبها غير موزونة فيقول فيها: "بسم الجيم، والجنة والجحيم، ومجتمع النجوم  
إنكم اليوم سئفجانون، كم وددتم لو نرجأون، إلى يوم لا جيم ولا جيوم، فإذا جد الهجوم

فأجهشت الجسوم. فسُجِّرت الجيم، ومن أدراك ما الجيم، فإذا مزجنا الأحجام مزجا..... (١).

تلاحظ محاوراة المقطع السابق مع آيات عديدة من القرآن الكريم، ولاشك في أن المحاوراة أو المعارضة مع الإيقاع القرآني فيها كثير من المغامرة، فهي تجعل النص في مركز اهتمام المتلقي، مع ملاحظة أن المحاوراة ينبغي أن تنبع من هدف دلالي، كما في (أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم) لا أن تكون المحاوراة من أجل المحاوراة.

وبعد دراسة الإيقاع في شعر "حسن طلب" يمكننا القول إنه ينتمي إلى حركة الشعر العربي المعاصر مع وعيه الكامل، واهتمامه الواضح بالجانب التراثي، الأمر الذي جعل بعض النقاد يطلقون على شعره "الكلاسيكية الجديدة" (٢) والبعض الآخر يطلق عليه "حدثية التراث" (٣)، وهو في ذلك يطبق قول لوتمان: "إن التجديد لا يكمن على الدوام في ابتداع الجديد، بقدر ما يكمن في العلاقة الإيجابية مع التقاليد، بما يعني إنعاش ذاكرة التراث، وفي نفس الوقت عدم انتسابه" (٤).

(١) المصدر السابق ص ٩٥.  
(٢) انظر، محمود أمين العالم، مجلة إبداع، ع ١٠، أكتوبر ١٩٩٤ ص ١١.  
(٣) انظر إيوار الفرات، مجلة فصول، مجلد ٧ أكتوبر ١٩٨٦ ص ٢٧٣.  
(٤) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري- بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، ص ١٧٩.

## الفصل الثاني

### الإيقاع في شعر "رفعت سلام"

مدخل

يجدر بنا قبل دراسة الإيقاع في شعر "رفعت سلام" الحديث عن الشعر المنثور، فهو المدخل الطبيعي لدراسة هذا الشاعر.

الشعر المنثور:

مرّت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل بالعديد من ألوان التمرّد، خاصة في المجال العروضي. وقد استمر هذا التجاوز والانتهاك ممثلاً في الفنون السبعة من موشحات ودوبيت وكان والكان...، ثم البند العراقي، إلى أن ظهر التجاوز الأكبر، ممثلاً في شعر التفعيلة، حيث وظّف الشعراء بعض التفاعيل المستحدثة التي لم نعهد بعضها في عروض الخليل، كما استخدموا أشكالاً متنوّعة للتفاعيل من حيث تداخل التفاعيل المختلفة والمزج بينها في إطار القصيدة الواحدة. وهذا يوحي بأن هذا الجيل، وجد دعوة خفية، ومبررات قوية لمواصلة هذا التجاوز والانتهاك، حتى هجر التفعيلة العروضية إلى ما يُسمى بالشعر المنثور أو "قصيدة النثر"<sup>(١)</sup>.

وهناك عوامل عديدة ساعدت على ظهور هذا اللون الأدبي، منها ضعف الشعر العمودي في هذه الفترة، كما كانت تلك القصيدة ردّ فعل ضد الأنواق والاتجاهات السائدة فعبّرت لنا عن تطلعاتنا العميقة، وعن الرقّص في حياتنا<sup>(٢)</sup>. كما كان لنموالريح الحديثة والتطلّع للحرية والاعتناق من القيود أثر كبير في خلق هذا اللون الأدبي. هذا بالإضافة إلى

(١) هو المصطلح الذي أطلقت عليه مجلة "شعر" البيروتية على هذا النوع من الكتابة الأدبية.

(٢) انظر، خالد سعيد، مجلة شعر، ع ١٤ / ص ٨٢، السنة الرابعة.

ترجمة الشعر الغربي، إذ إن كثيراً من الناس يتقبلون هذه الترجمات ويعدونها شعراً، رغم خلوها من القافية والوزن، وفي هذا دلالة على أن موضوع القصيدة، وصورها، ووحدتها الانفعال، والنغم الداخلي، هي عناصر قادرة على توليد اللوحة الشعرية دون الحاجة إلى الوزن أو القافية.

وقد أغرى التأثير الغربي شعراءنا العرب فنظموا في أشكال شعرية عديدة منها الشعر المرسل كما فعل جميل صدقي الزهاوي (ت ١٩٣٦)، وزيق الله حسون (ت ١٨٨٠) ونوفيق البكري (ت ١٩٣٢)، ومنها الشعر الحر كما فعل أحمد زكي أبو شادي وغيره، ومنها كذلك الشعر المنثور كما فعل أمين الريحاني (ت ١٩٤٠) وجبران خليل جبران (ت ١٩٣١).<sup>(١)</sup>

وقد بدأت كتابة هذا اللون الأدبي، لدى طلائع القرن الماضي، وذلك تحت اسم "الشعر المنثور" وكان ذلك على يد كل من جبران خليل جبران، أمين الريحاني. وقد تضافرت جهود الاثنين معاً في نشر هذا اللون الغني "فجبران كان يؤكد على الطريقة الجديدة للكتابة نثراً أو شعراً. أما الريحاني فبصر على تسمية ما يكتبه بالشعر"<sup>(٢)</sup>. إلا أن هذا الشكل الجديد لم يلق رواجاً أمام القصيدة العمودية آنذاك، على الرغم من أن الريحاني أنشد بعضها في حفلات شعرية عامة بالقاهرة، وبيروت وبغداد.<sup>(٣)</sup>

وتتمثل القضايا المحورية التي تتعلق بهذا اللون الشعري في:

١. أزمة المصطلح.
٢. مفهوم الشعر، وعلاقته بالنثر.

(١) انظر: من موريه: الشعر العربي الحديث من ١٨٧ وما بعدها.  
(٢) نثر المنظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص ١٢٢.  
(٣) المرجع السابق، ص ١٢١.

٣. الملامح الجمالية، والسمات الفنية لهذا الشكل الفني.

٤. التاريخ لهذا النوع الأدبي في مصر.

#### ١- أزمة المصطلح:

انشغلت الساحة الشعرية المصرية، والعربية في مطلع القرن الماضي بما يُسمى

"قصيدة النثر".

وقد عرف هذا اللون الأدبي على يد جبران، ومي زيادة (١٩٤١)، والرافعي (١٩٣٧) والمنفلوطي (١٩٢٤) والريحاني، ... وغيرهم من المبدعين وقد أطلق على هذا اللون الأدبي آنذاك "الشعر المنثور" (١) فقد انقسم المشتغلون بالأدب، والمتذوقون له إلى اتجاهين أساسيين، فأما الاتجاه الأول، فيعارض هذا اللون الأدبي، ويرى أنه لا يوجد شعر بهذا المسمى "فإن صحت تسميته شعراً فكلام العرب باطل" (٢) ... (٣).

ويتسق مع هذا الموقف الرفض لهذا الجنس الأدبي موقف عدد من النقاد منهم عبد القادر القط، الذي أكد أن هذه التسمية تحمل خطراً كبيراً على الشعر وصلته بحييه، لأنه يتيح لكل من تعتمل في نفسه بعض الخواطر الوجدانية أو بعض التأمل في النفس والحياة والمجتمع ليصوغها في كتابات لا تبلغ الشعر ذا المستوى الرفيع، ولا النثر الفني ذا الطابع الشعري. (٤) وهناك كمال نشأت الذي أطلق عليه "شعر الحياة اليومية" واتهمه بالركاكة وإفساد الذوق (٥) وكذلك أحمد هيك (٦)، وأحمد عبد المعطي حجازي (٧)، ومحمد العبد

(١) انظر: محمد عبد المطلب، النص كشكل ص ١٢٠، د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر ص ٢٠٢.  
(٢) عبارة قلها: ابن الأعرابي في حق شعر أبي تمام، انظر: المرزباني، الموشح، ص ٤٦٥، وابن الأعرابي: (ت ٢٣١ هـ) هو أبو عبد الله محمد بن زياد، كان مولياً لبني هاشم، وكان من أكبر علماء اللغة، وروياً للمنطق الضمني، وأخذ عنه الكسائي، وشطب، انظر: بغية الوعاة ١/ ١٠٥.  
(٣) د. علي شكري زايد: مجلة إبداع ج ٣ مارس ١٩٩٦ م.  
(٤) انظر: د. عبد القادر القط، مجلة إبداع ج ٢ مارس ١٩٩٦ م.  
(٥) انظر: د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، ص ٢٠٢ وما بعدها، وكذلك: مجلة إبداع ج ٣ مارس ١٩٩٦ م.  
(٦) انظر: جهاد فاضل، أسئلة النقد، ص ١٩.  
(٧) انظر: صحيفة أخبار الأدب، ١/٢٤/١٩٩٩ م.



الذي أطلق عليه "النثر الشعري"<sup>(١)</sup>. وكذلك كان موقف نازك الملائكة<sup>(٢)</sup>. وإحسان عباس<sup>(٣)</sup>.

أما الاتجاه الثاني: فيتعامل مع هذا اللون الأدبي على أنه واقع قائم، وهو بذلك يستحق المناقشة والتأمل والتحليل. وأن هذه النصوص أصبحت راية الشباب الناصر على الأعراف... الأمر الذي يدعونا بشدة كي نكف عن توصيفها السلي، ونعدل عن التشكيك في مغارقة تسميتها. لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شيء من تجلياتها الناطقة<sup>(٤)</sup>. ويتسق مع هذا الموقف إدوار الخراط غير أنه ينكر أن تسمى "قصيدة النثر". مقترحاً مسمى آخر وهو "قصيدة الحركة والسكون" أو قصيدة "الإيقاع الجديد"<sup>(٥)</sup>. وهو أيضاً ما ذهب إليه بعض النقاد الذين أيدوا التجريب والتفرد في الفن الشعري، غير أنهم أنكروا هذا المسمى<sup>(٦)</sup>. فقد اقترح أحمد كمال زكي لهذا اللون اسم "الشعر الحر"<sup>(٧)</sup>. كما اقترح آخر مصطلح "عصيدة النثر" إشارة إلى أن عصد -لغوياً- تعني الالتفاف والالتواء<sup>(٨)</sup>. وأن هذا اللون متداخل الخيوط متشابك الأطراف، غير مباشر يعتمد على الالتفاف والالتواء<sup>(٩)</sup>.

(١) انظر، د. محمد العيد، اللغة والإبداع الأدبي، ص ١٧٧، ١٧٨.

(٢) انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٣ وما بعدها.

(٣) انظر، جهاد فاضل، قضايا شعر الحديث، ص ١٧٢.

(٤) انظر، د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٣٣ وما بعدها.

(٥) إدوار الخراط، شعر الدلالة في مصر، ص ٥٢.

(٦) انظر، د. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص ٨٢.

(٧) انظر، د. أحمد كمال زكي، صحيفة أخبار الأدب، ١٩٩٧/٨/١٠.

(٨) عصدي: الذي، ويقال عصد البحر عتقه: لواء، وعصد السهم التوى ولم يقصد الهدف، وعصد الرجل المرأة، نكحها.

أعصدي: أعزني، وعصدته على الأمر: إذا أكرهته عليه، انظر، لسان العرب (عصد).

(٩) انظر د. أحمد درويش، صحيفة الأهرام ١٩٩٦/٨/٩.

وقد أطلق عليه -أيضاً- "النثر المركّز"<sup>(١)</sup>، كما أطلق عليه "الشعر الحر" وقد ثارت نازك الملائكة على تلك التسمية، واعتبرت أن هذا المصطلح تختص به حركتها<sup>(٢)</sup>، كما أطلق عليه البعض "الشعر المنسرح"<sup>(٣)</sup> لأنه لا يحته حد ولا يربطه رابط.

وإذا كان مصطلح "قصيدة النثر" أكثر المصطلحات رواجاً بين النقاد والشعراء ومتذوقي الأدب بصفة عامة، خاصة عندما رُوّجت له مجلة "شعر" اللبنانية عام ١٩٦٠م، وذلك بعد مناقشة كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بوبليور إلى أياضنا"، فإن هذا المصطلح غير متفق عليه بين النقاد والشعراء. وقد كثرت المصطلحات التي أطلقت على هذا النوع الأدبي شاملاً كما كثرت المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة من قبل<sup>(٤)</sup>.

## ٢. مفهوم الشعر وعلاقته بالنثر:

لكي نحسم قضية صحة المصطلح، علينا حسم مفهوم الشعر ذاته، فإذا كانت النثرية، تعني - تحديداً - غياب الوزن، فهل يفقد بذلك هذا النوع شعريته؟ فإذا كانت الإجابة بنعم، فهذا يعني أن الشعر لا يتعقد إلا بالوزن، وإذا عددنا هذه الإجابة غير صحيحة، فلا بد أن يكون لدينا تعريف واضح للشعر، يفرق بين الشعر وغيره من الإبداعات اللغوية الأخرى.

في البدء لابد من الإشارة إلى أن كلا من الشعر والنثر الفني يمثل تشكيلاً لغوياً جماً، هذا إلى جانب كونه نشاطاً إنسانياً يعكس حركة واقع اجتماعي وتاريخي محدّد<sup>(٥)</sup>.

(١) انظر: جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص ٢٢١، وكذلك أحمد بزور، قصيدة النثر العربية، ص ٨٩.

(٢) انظر: نازك الملائكة، مرجع سابق، ص ٩٧.

(٣) انظر: ميخائيل نعيمة، الشعر الجديد، ص ٦٢.

(٤) قد أطلق على شعر التفعيلة العديد من الأسماء منها "الشعر الحر" و"الشعر المهموس" و"الشعر الحديث" و"شعر التفعيلة" انظر: الشعر العربي الحديث، ص ٢٧٧ وما بعدها.

(٥) انظر: د. عبد المنعم ثلثة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٢٨.

## الإيقاع ← شعر الحالة

وهذا يعني أن هناك جانبين محددين لماهية الأدب ووظيفته. الأول: إنه لغة من حيث الماهية، والثاني: إنه يتعامل مع الواقع من حيث الوظيفة. ويلاحظ أن الكلمة - في العمل الأدبي - لا تأخذ معناها إلا من خلال علاقات التقابل التي تربطها بالكلمات الأخرى. وعلى هذا فاللغة نظام صوتي رمزي. يمتلك علاقات داخلية خاصة، تمثل في مجموعها مستوى الدال الذي يرمز بدوره إلى المدلول أو الأفكار الخارجية التي يطمح الإنسان إلى التعامل معها بواسطة اللغة. كما أن واحدًا من استعمالات اللغة أن تكون أداة توصيل، حيث يستطيع بناء لغوي واحد أن يطرح وسيلتين مختلفتين للتوصيل، هما الشعر، والنثر، وهاتان الوسيلتان يمكنهما أن تتقابلتا، الأمر الذي جعل حازمًا القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) يقرّر أن صناعة الشعر تستعمل يسيرًا من الأقوال الخطابية، وأن الخطابة تستعمل يسيرًا من الأقوال الشعرية لتعضد المحاكاة في هذا بالإقناع<sup>(١)</sup>. وهو - أيضًا - ما قرّره أبو حيان التوحيدي (ت ٤٠٠هـ) حيث قال: "... ففي النثر ظِلٌّ من النظم، ولولا ذلك ما خَفَّ، ولا حَلَا، ولا طاب، ولا تحلّى، وفي النظم ظِلٌّ من النثر، ولولا ذلك ما تَمَيَّزَتْ أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره"<sup>(٢)</sup>.

ونفترض أن هناك عنصرين يحكمان عملية التقسيم للأبنية اللغوية ذات الهدف الجمالي، من شعر، ونثر، هما اللغة والإيقاع.

(١) انظر، حزام القرطاجني، منهاج البلاغة وسراج الأبناء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ص ٩٣ وما بعدها.  
(٢) أبو حيان التوحيدي، المقاييس، تحقيق: السندوني، ص ٢٤٥.

#### العنصر الأول اللغة:

يفترض أن تكون اللغة إحدى النقاط الفاصلة بين النوعين، الشعر والنثر وذلك من خلال علاقتهما باللغة ذاتها، هل هي علاقة استخدام وظيفية أو علاقة استخدام جمالية؟ من هنا جاء قول بعض النقاد "إن علاقة النثر بالشعر تشبه - تماماً صلة المشي بالرقص فالشي له غاية محدّدة تتحكّم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه، أمّا الرقص فعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من استخدامه لنفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي، فله نظام حركات هي غاية في ذاتها" (١)

وعلى هذا فإن وظيفة اللغة في الشعر وظيفية جمالية في المقام الأول، على حين أنها في النثر تهدف إلى غاية محدّدة، ولذا فإن الشعر يخدم اللغة، أما النثر فيستخدم اللغة أو بمعنى آخر، الشعر يتعامل مع اللغة تعاملًا جماليًا بهدف متعة المتلقي، والنثر يتعامل معها لغاية وظيفية بهدف توصيل المعنى المراد (٢). ولهذا يقال إن لغة الشعر لغة مراوغة فالشاعر "يقول شيئًا، ويعني شيئًا آخر" (٣)، وتتميّز لغة النثر بالمباشرة، ومخاطبة العقل، وهي في الشعر لغة العاطفة والوجدان (٤).

وهذا يعني أن النص الشعري قادر على بث مستويات متداخلة تمكنها من طرح قيم معنوية، وشعورية خاصة، لا ينتهي أثرها الدلالي بانتهاء عملية التوصيل كالأداء النثري.

وعلى هذا فيمكن القول: إن تشكيل اللغة وأليات التعبير اللغوي الخاصة هي التي تمنحنا الشعورية، من حيث كونها تمثل أحد العناصر الجوهرية في هذا الصدد فضلاً عن تفريقها بين الشعر والنثر.

(١) المقولة لبول فاليري: نقل عن: النقد الأدبي الحديث، د. محمد عفيفي هلال، ص ٢٧٩  
(٢) انظر: د. صلاح السروي، أزمة الشعر في مصر، ص ٦٤  
(٣) ديفيد بيشندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، ص ١٧  
(٤) انظر: د. محمد عفيفي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٢٧٧

#### العنصر الثاني الإيقاع:

يمثل الإيقاع الجانب الآخر من جوانب التفريق بين الشعر والنثر، فقد عرّف القدماء الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"<sup>(١)</sup>. وعلى هذا فقد دخل الوزن في تعريف الشعر والاعتماد في التفريق بين الشعر والنثر، على الوزن والقافية فقط إنما هو تفريق شكلي<sup>(٢)</sup> دليل ذلك أن العرب حينما استمعوا إلى القرآن الكريم، بنظمه المحكم ادّعوا أنه شعر، وهم ليسوا من السداجة التي تدفعهم إلى تبني هذه الفكرة في مواجهة الخطاب القرآني. مع ملاحظة أنه نص مضاد لقائلي هذا القول، والشعر أظهر من أن يشتبه عليهم حتى يحتاج إلى أن ينفي عنه<sup>(٣)</sup>.

وليس هناك تفسير يمكن قبوله في هذا السياق، إلا أنهم قد أدركوا أنه من الممكن أن يحتمل الأداء النثري بعض الخواص الشعرية دون الحاجة إلى الوزن والقافية<sup>(٤)</sup>. كما يلاحظ أن البعض قد ذهب إلى عدم ربط الوزن والقافية بالشاعرية، فالشاعر هو من "شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعربه غيره، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن كان يأتي بكلام موزون مقفى"<sup>(٥)</sup>.

وعلى هذا، فإن نظام الوزن يمثل بذية زخرفية، تتبع النهج الإنشادي الشفاهي الذي تلاه مع الشعر في فترة من الفترات، وأية ذلك أن قراءة الشعر عادة لا تقف عند التقطيع العروضي الذي يحكم البيت الشعري، إنما يلتفت النظر إلى التراكيب اللغوية، والدلالات

(١) قراءة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص ١٥.

(٢) انظر، د. محمد عيسى هلال، المرجع السابق، ص ٣٨٠.

(٣) انظر، الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ٢/ ص ١١٤.

(٤) انظر، د. محمد عبد المطلب، النص الشكل، ص ٩٤.

(٥) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حنفي شرف، ص ١٣٠.

المعنوية، والأدوات البنائية، التي تجعل القارئ يطرب أو ينفعل. ومن هنا يبدو أن الوزن والقافية كانهما لون من التزيين الصوتي القادر على إحداث تأثير جمالي خاص<sup>(١)</sup>. وقد أورد لنا جون كوين مقارنة دي سوسير بين "اللغة" و"لعبة الشطرنج" حيث شبه "المقال الموزون" بوحدات الشطرنج المتركبة بطريقة فنية، بحيث يمكن الإعجاب بها في ذاتها، ولكن هذه التركبة لا علاقة لها على الإطلاق بقيمتها في اللعب<sup>(٢)</sup>. ومن هنا لنا أن نسأل عن "مقياس الشعر" الآخر الذي يمكن أن يقوم إلى جانب البناء اللغوي الخاص، فتكون الإجابة "الإيقاع" بصفة عامة، وليس هو مجرد الوزن والقافية، بل هو لغة ثانية لا تدركها الأذن - وحدها - بل تدركها الحواس كلها، وهذه اللغة "لغة الإيقاع" علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية، فهي تستحضرها وتبنيها<sup>(٣)</sup>، و"موسيقى الكلمة وليدة صلات عدة: أنها تنشأ من علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بجموع النص الذي توجد فيه... وتنشأ تلك الموسيقى - أيضاً - عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإحياء"<sup>(٤)</sup>. وعلى هذا فالإيقاع المطلوب في النص هو النظام الذي يتولى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما "صوتي أو شكلي" أو جو ما "فكري أو روحي"، و"حسي أو معنوي" وهو كذلك صيغة لعلاقات "التناغم، والتعارض، والتوازي، والتداخل، والتألف"، وعلى هذا فهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، تتضافر كلها لتكوين إيقاعية النص<sup>(٥)</sup>.

(١) انظر، د. صلاح السروي، أزمة الشعر في مصر، ص ٧٠.  
(٢) انظر، جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص ٥١.  
(٣) انظر، خالدة سعيد، حركة الإبداع، ص ١١١.  
(٤) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ١٩٦.  
(٥) انظر، د. صلاح السروي، مرجع سابق، ص ٧٤.

ويتضح مما سبق، أنه يمكن للقصيدة أن تكون نثرية، غير مقيدة بوزن أو قافية. ما دامت قد استطاعت أن تخلق لغة شعرية فنية على قدر من الجدة والجزالة والجرأة في التشكيل. وذلك إلى جانب تحقيق الإيقاع لهذا النص. وهما الشرطان اللذان يجب توافرها في الإبداع الأدبي سواء أكان شعراً أم نثراً.

وإذا كان لهذا اللون الأدبي سمات شعرية فلماذا لم نسمه "الشعر المنتور". كما سباد يواد هذا اللون في أدبنا العربي الحديث؟!

فهو شعر من ناحية اللغة والصورة والإيقاع الداخلي. وهو نثر لأنه غير خاضع للوزن الخليلي على الرغم من كون هذا الوزن بنية زخرفية كما أوضحنا.

ليس من الأفضل أن تبقى الأسماء المحددة سلفاً كما هي بدلاً من زعزعتها؟!

### ٣. السمات العامة للشعر المنتور:

السمة الواضحة في هذا النوع الأدبي هي: أن اللغة اليومية المستعملة<sup>(١)</sup> تشكل عنصراً مهماً في بناء النص، ويجري توظيفها لتحقيق هدف يسعى المبدع إليه، ويصبح هذا الاستعمال مقصوداً بذاته ولذاته. ومن خلال هذه النزعة اللغوية، التي تمثل ملمحاً فارقاً بين الشعر المنتور، والقصيدة الشعرية الأخرى، تنطلق كل السمات الجمالية التي تميزها، مع ملاحظة أنها تعتمد على الجمع بين المتناقضات، أي أنها تعتمد على فكرة التضاد<sup>(٢)</sup>.

ويمكننا أن نحرر أبرز هذه السمات في النقاط الآتية:

١. استعمال اللغة اليومية الساعية إلى تحقيق المفارقة.

٢. الاقتصاد الشديد في اللغة.

(١) المقصود باللغة اليومية هنا هو بساطة اللفظ، وربما تستعمل اللغة العامية بلغة مكونة للنص الأدبي (٢) انظر، د. صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ص ٢٣٨.

٣. الميل إلى اختراق "التابو" (١) وذلك من خلال:

أ. الاحتفاء بالحاجات البيولوجية للجسد.

ب. النزعة المتمردة الساعية إلى تحقيق الصدمة الأخلاقية والعقائدية.

٤. التمحور حول الذات، التي لا تحفل بشيء حتى ذاتها.

٥. الإيقاع المفاجئ، من خلال استعمال اللغة استعمالاً خاصاً، لا يلتزم بمعايير

القواعد اللغوية ولا دلالاتها المتعارف عليها (٢).

والتي يستحق الشعر (الشعر) أن يوصف بهذا الاسم، لا يبرره من الشروط الجمالية (الثالثة

أولاً: أن يكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث يقدم عالماً مكتملاً يتمثل في تنسيق جمالي

متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى.

ثانياً: أن تكون وظيفته الأساسية شعرية، وهذا يتطلب أن تكون بنية اعتبارية سعنى

أنه يعتمد على فكرة اللازمية بحيث لا يتطور نحو هدف، ولا يعرض سلسلة أفعال

أو أفكار منتظمة مهما استخدم من وسائل.

ثالثاً: أن يتميز بالتركيز والتكثيف، ويتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، فالإقتصاد

أهم خواصه ومنبع شعرية (٣).

وهكذا يرى الحداثيون أننا أمام بنية شعرية حقيقية، توافرت لها طاقة لغوية

وإيقاعية على قدر من الغنى والخصوصية، وعلى قدر من الجودة والطرافة، وكذلك على قدر

(١) هو مصطلح يعنى على المحرمات التي ينبغي تجنب ذكرها كونها مما يُستأز من ذكره أو يُجمل من التحدث به واختراق المحرمات (تأبوا) في الإنسب المعاصر هو جوهر الحداثة التي تستهدف تحطيم كل التابوهات الفنية والشكلية والمعنوية وكل موروث مهما كانت قداسته وأصالته في شخصية الفرد، ومعروف أن أوتونيس هو كبير الدعاة إلى هذه الحداثة انظر: د. يحيى جبر، مقال "التبوا واللغة دراسة في علم اللغة الاجتماعي"، مجلة الثقافة العربية، ١٩٨٣/١٤ م، ص ١٤١.

(٢) انظر، د. صلاح السروي، مرجع سابق، ص ٨١، ٨٢.

(٣) انظر، د. صلاح فضل، مرجع سابق، ص ١٣٩، وكذلك سوزان برنار، قصيدة النثر، ص ١٨، ١٩، ص ٢٤١ وكذلك د. عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ١٣٨.



من التصادم والتفاعل الجمالي. غير أن دعوى (الشعرية الحقيقية) هي مسألة نسبية جداً وموضع جدال حاد في الأوساط النقدية. وإن كثيراً من النصوص الضعيفة فنياً والعاثية فكرياً. مما تعرضه كثير من الصحف والمجلات والدواوين. هو شهادة صادقة على مستوى تلك (الشعرية) ومؤشر على مستقبلها في حياتنا الأدبية. وهو ما أكدته غير واحد من النقاد المبدعين<sup>(١)</sup>.

#### ٤- الشعر المنتثور في مصر "نظرة تاريخية":

حاول كثير من النقاد أن يؤصلوا للشعر المنتثور. فأرجع بعضهم جذوره إلى سنوات طويلة. تصل إلى ثلاثمائة عام<sup>(٢)</sup> وبالغ البعض الآخر فأرجعه إلى كتابات المتصوفة أمثال الحلّاج (ت ٣٠٩ هـ)، والنفري (ت ٣٥٤ هـ)، بل بالغ الآخرون فجعلوا القرآن الكريم مؤثراً لتأسيس هذا اللون الأدبي<sup>(٣)</sup>.

وفي الثلاثينيات، والأربعينيات من القرن الماضي. وفي مرحلة من مراحل تطور الوعي في مصر. خرج علينا الشعر المنتثور بأشكال متنوعة. ومتفاوتة. غير أن جانباً منه كان يكتب بلغة أجنبية. كما شهدت هذه الفترة انتشاراً للوعي التحريري على مستويات عدة. كما شهدت -الفترة نفسها- الدعوة إلى ضرورة تجريد الشعر من العروض<sup>(٤)</sup>. ففي الثلاثينيات وبالتحديد عام ١٩٣٤. كتب "حسين عفيف"<sup>(٥)</sup> نصوصاً أدبية. وكانت كتابته -كما أعلن- تُسمى "الشعر المنتثور" الذي تخلي فيه عن إيقاع الخليل

(١) انظر. د. عبد العزيز المقالح. أزمة القصيدة العربية. ص ١٢٩. وكذلك لسي الحاج. مجلة النقد. ع ٤٤. سنة ١٩٩٢م.

(٢) انظر. سوزان برنر. قصيدة النثر من بودلير إلى أريامت. ص ٢٦. وكذلك د. عزت جاد. نظرية المصطلح النقدي. ص ٤٣٥.

(٣) انظر. عبد الحافظ بخت متولي. مجلة الثقافة العربية. ع ١٩ يناير ٢٠٠٠م.

(٤) انظر. نبيل فرج. مجلة الشعر القاهرية. ع ١٥ / ١٩٩٢م.

(٥) أصدر حسين عفيف عدداً من المجموعات الشعرية النثرية. منها "مفاجأة ١٩٣٤م" الزليخة ١٩٣٨م الليل ١٩٣٩م وغيرها. انظر د. كمال نشأت مرجع سابق ص ٢٠٣.

باستخدام التفعيلة. وقد جنح في كثير منها إلى القافية. ولكن بدت هذه الكتابات سطحية. فلم يطرح الرجل إشكالية ما أو وعيًا جديدًا.

وفي أوائل الأربعينيات، كتب "محمد منير رمزي" الشعر المنثور بالعربية والإنجليزية مستلهمًا فيه التراثين: الإنجليزي. والفرنسي الرومانسيين، وكان الرجل ممن لم يعلنوا عن نصوصهم إلا في محيط الأصدقاء فقط<sup>(١)</sup>.

وفي عام ١٩٤٧م. أصدر "لويس عوض" ديوانه "بلوتولاند". وعلى الرغم من الانفعالية الشديدة التي سيطرت على مضامينه. فإنه طرح مشروعًا للتجديد وتحرير الشعر من قوالبه القديمة. كما طرح نماذج تطبيقية لمشروعه الجديد. وقد كان له دور كبير في الساحة الثقافية التي خرجت في عباءة قصيدة التفعيلة في الخمسينيات. وفي تلك الفترة - أيضًا - كتب "بدر الديب" كتابه "حرف الحاء" وقد كتب في مقدمته: "هذا كلام كتب في عام ١٩٤٨م. كتبه شاب في الثانية والعشرين من عمره، الشاب مصري عربي أفريقي تحيطه فواجع حضارية القرن، دون أن تكون له حماية إلا من إنسانيته المجردة. ومن قدرته الفردية على معاودة تجربة الخلق الكوني ليفهم ويعرف، وقد أحس الشاب حينذاك أنه يرفض التاريخ المكتوب الذي يُصنع آنذاك، وأدرك أن قوالب التعبير تعمية. وأن المعرفة غير مفضية إلى الحقيقة... وفي تلك اللحظة ثمة فكر طموح ومغاير يذنب على ساحة الخفاء، لذلك لم يستمر"<sup>(٢)</sup>.

هذا إضافة إلى كتابات عديدة تهدف إلى التحرر من القوالب القديمة. النظرية والتطبيقية. لكل من جورج حنين، وكامل زهيري، وعبد الحميد الحديدي، وأنور كامل، وفؤاد كامل.

(١) انظر: حميدة عبد الله، مجلة الأربعين، ع ١/٣، ١٩٩٢م.  
(٢) نقلاً عن مجلة الأربعين، ع ١/٣، من ١٩٩٢م.

وعلى هذا، يمكن القول، إن الشعر المنشور، بدأ أولاً في كتابات حسين عفيف عام ١٩٣٤م. في شاذج نثرية رومانسية ساذجة، ثم كانت الحلقة الثانية على يد كل من محمد منير رمزي، وبدر الديب وبعض السرياليين، وذلك في مطلع الأربعينيات. وتعدّ هذه النماذج أكثر نضجاً، وأعمق رؤية، وإن كُتِب بعضها باللغات الأجنبية، ثم جاءت الحلقة الثالثة وذلك في مشروع لويس عوض الذي طرح برنامجاً للتجديد الشعري، وحاول تطبيق هذا المشروع في ديوانه المذكور الصادر عام ١٩٤٧م.

وهكذا طُلّت الساحة الثقافية المصرية، تقدّم نماذج نثرية، تتسم بالنضج حيناً وبالساذجة أحياناً أخرى، حتى جاء جيل السبعينيات الذي طرح نموذجاً مغايراً على كافة المستويات، هو الشعر المنشور، مع ملاحظة أن تلك النصوص -في الإنتاج الإبداعي السبعيني- كانت ممزوجة ومجاورة للشعر التقليدي، فقد استخدم هؤلاء الشعراء البناء النثري داخل النسيج الشعري المعقد، وهو ما جعل هذا الجيل متميزاً بإيقاعه ورؤيته عن الأجيال الأخرى، وهذا ما يقودنا إلى دراسة واحد من أهم شعراء الحداثة في مصر خلال هذه الفترة وهو "رفعت سلام".

\*\*\*\*\*

يعدّ "رفعت سلام" واحداً من أبرز شعراء الحداثة في مصر، لذلك، وأكبت شعره بعض الكتابات النقدية، ولكنها كتابات تتسم في مجملها بالجزئية، بمعنى أنها تشلّ إضاءة حول ديوان أو قراءة نقدية حول ديوان من دواوينه<sup>(١)</sup> الأمر الذي يجعل هذه

(١) من هذه الدراسات:  
\* دراسة لأنوار الخراط حول ديوان إثر الفلك، وقد ضمّها كتابه شعر الحداثة في مصر دراسات ونظريات.  
\* بعض الدراسات للكور: محمد عبد المطلب حول عدد من دولتين الشاعر وقد جمعها في كتاب "مكثت نكاح النمس".  
\* دراسة لقاسم قنديل حول "التناس في شعر السبعينيات" احتل شاعرنا جزءاً منها.

الدراسة حول مجمل شعره هي الأولى، وهي تمثل فاتحة لدراسات عديدة وإسهامات نقدية حول شعر هذا الرجل.

وتعد تجربة شاعرنا، تجربة فريدة من نوعها، فقد نوع الرجل في إبداعه بين القصيدة الموزونة، والشعر المنثور، مع ملاحظة أن القصيدة الموزونة التي أبدعها تغاير في شكلها وإيقاعها القصائد الموزونة الأخرى والمتعارف عليها من قبل، وهو ما سنتناوله على النحو التالي:

#### ١. الوزن:

إذا كان الوزن العروضي من الأسس المهمة في إيجاد الموسيقى الواضحة للنص، فإن شاعرنا قد احتفى بالوزن في بعض شعره، فجاءت بعض أشعاره على تقاعيل الخليل ولكن على نسق يغاير النسق الخليلي، بمعنى أنه مزج تقاعيل البحور بعضها ببعض. وهذا التداخل التفعيلي أو المزج لا يأتي على نسق واحد، فربما تأتي تفعيلتان لبحرين مختلفين متجاورتين أو تطغى إحداها على الأخرى، مثال ذلك، قوله:

لم تكن قاتلتي،	(فاعل، فاعل، فا)
ولا كنت القاتيل	(علن، فعّلن، فعولن)
كان البحر يغزونا،	(فعّلن، فاعلن، فعّلن)
فيقسمننا إلى نصفين:	(فعول، فعول، فعّلن، فاع)
نصف في اتجاه الوقت،	(لن، فعّلن، فعولن، فاع)
والآخر يسكنه الرحيل <sup>(١)</sup>	(لن، فاعل، فاعل، فاعلان)

يلاحظ على المقطع سيطرة تفعيلة المتدارك (فاعلن) وقد راحمتها تفعيلة المتقارب (فعولن) في بعض الأسطر، ومن ذلك أيضاً قوله:

(١) إشراقت رفعت سلام، ص ٨.

الإيقاع ← شعر الحداثة

وردة سوداء وعظمتان	(فاعلن، فعّلن، فاعلن، فعول)
كل عظمة: برهان	(فاعلن، فعولن، فعّلن)
كل برهان: ضحكة آفلة	(فاعلن، فعّلن، فاعلن، فاعل، فع)
وامتحان <sup>(١)</sup>	(لن، فعولن)

أو قوله:

١. كل دريب حرب
- كل حرب شمس آفلة
٢. كل شمس درس
- كل درس صحوّة ناهله
٣. كل صحوّة صبوّة
- كل صبوّة هاوية قاتله
٤. في قاعها سوف تلقاني:
- وردة
- أو
- قنبلة<sup>(١)</sup>

فنحن في المقطع السابق، أمام أربعة أسطر، حيث تنتهي بـ "آفلة/ ناهلة/ قاتلة/ قنبلة" والشاعر مع حرصه على وجود القافية، حافظ على التفاعل العروضية، مازجاً بين "المتدارك، والمتقارب" فجاء السطران الأول والثاني على النحو التالي:

(١) كانت نهاية الأرض، من ١٨.  
(٢) إلى النهار الماعني، من ٢٣.

(فاعِلن، فعَلُن، فعِلن، فعولن، فعُلن، فاعِلن)

وجاء السطر الثالث على النحو التالي:

(فاعِلن، فعولن، فعولن، فعول، فعُلن، فعِلن، فاعِلن)

أما السطر الرابع والأخير، فكانت تفاعيله كالتالي:

(فعُلن، فعولن، فعولن، فعُلن، فعولن، فاعِلن)

وعلى الرغم من أن المزج بين التفاعيل، موجود في بعض نصوص الشاعر، فإنه لم يكتف بالمزج بين تفعيلتين تنتميان إلى بحرین مختلفین فقط، إنما مزج بين أكثر من بحرین، وذلك ليس على امتداد النص، بل خلال مساحة إبداعية صغيرة، من ذلك مثلاً، قوله:

أنا القاتل، القاتل.....

وليس البحر غير عريبي الرُّوَّاح،

وشوش لي.....

فأطلق شهوة النسيان في جسدي

فراغت من يدي.....

لتحط - عارية -...

على قوس انتصاف البحر،

عارية بلا أيد:

١- وأنا - عمودياً، على قوس انتصاف الوقت -

منتصب:

شهيداً،

شاهدنا.

قاتلا.

وقَتِيل (١)

فالشاعر بدأ مقطعه السابق بـ "فعولن" الدالة على التقارب، ثم انتقل مباشرة إلى "مفاعلاتن"، ومنها إلى "مفاعلاتن" الدالة على بحر الوافر، وظل يسبح في هذا البحر حتى السطر التاسع، ومنه انتقلت التفعيلة إلى "متفاعلاتن" ليدخل في بحر الكامل، ويظل معه إلى قبل النهاية ليتحول إلى "فاعلاتن" و"فعلاتن" وهما تنتميان إلى المتدارك. والشاعر، حينما يغيّر التفعيلة، وينتقل منها إلى غيرها إنما يهدف إلى زحزحة الإيقاع لدى المتلقي، وكسر نمطية الإيقاع الرتيب، وهكذا حاول الشاعر أن يخلق لنصه إيقاعاً متميزاً، فلجأ لعدة أشياء منها:

أولاً: أن هذه المقطوعات الموزونة جاءت داخل النصوص، ولم تنفرد بذاتها.

ثانياً: أن أكثر هذه المقطوعات المزوجة أو المتداخلة، تكون تفعيلة المتدارك (فاعلاتن) طرفاً رئيساً فيها (٢).

ثالثاً: استخدم الشاعر الزخافات والعلل المجازة عروضياً، واستخدم أيضاً بعض التفاعيل المستحدثة، كاستعماله "فاعل" في حشو البيت بدلا من فاعلاتن.

رابعاً: البحور المستخدمة في هذا المزج، هي البحور (الصاقية/ البسيطة) فلم يستعمل الشاعر البحور المركبة غير مرتين وهو ما يقودنا إلى الملاحظة التالية.

(١) إشراقات، ص ١١.  
(٢) انظر على سبيل المثال، ديوان إشراقات، ص ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٥.....





ويلاحظ أن المقطعين من قصيدة واحدة، ففي المقطع الأول استدعى الشاعر شخصية "امرئ القيس" من خلال قصيدته التي مطلعها:  
 "لمن طلل بين الجدية والجل" (١).

وهي قصيدة تحمل كمًا هائلًا من التجريد اللغوي المفرغ من الدلالة، كقوله مثلاً:  
 فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم      قطعت الغياقي والمهامه لم أمل  
 وكاف وكفكاف وكفي بكفها      وكاف كفوف الودق من كفها انهمل  
 فيتابعه رفعت سلام في تلك المغامرة اللغوية، التي تمثل منطق الرفض العايب الذي  
 يمتد إلى اللغة، وذلك من خلال المقطع الأول. أما المقطع الثاني (مخلع البسيط) فيكاد أن  
 يكون كتلة صماء لا توحى أو تدل ولا تحرك عاطفة أو تهز وجداناً، وهو بذلك يثبت أن  
 الشعر لا ينعقد بالوزن فقط، فالوزن في المقطعين موجود، وهما وزن لهما مكانة قديمة  
 وعريقة في شعرنا القديم، إلا أنهما مغرغان من الشعرية التي من خلالها يتفاعل المتلقي مع  
 النص الأدبي والخطاب الإبداعي.  
 كما أن المقطعين يدلان على أن ما يأتي به شاعرنا - من سرود لغوي - ليس جديداً، فقد  
 جاء به من قبل أقدم شعراء العربية وأشهرهم، وهو امرؤ القيس.  
 أما المرة الثالثة - التي ورد فيها الشعر العمودي -، فقد جاءت على وزن "الرجز" الذي  
 أصابه (استحداث في تفاعله) يقول فيها:

يا طفلنا الغريب في مهده الصغير  
 الوعد يرتسم في وجهك الغرير

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٤٦٨، وقد وردت القصيدة بروايتين الأولى مطلعها: لمن طلل بين الجدية والجل - محل قديم العهد طالت به الطول. الثانية مطلعها: لمن طلل بين الجدية والجل - مكان عظيم الشأن طالت به الطول.

ثم في حمى الكرى ثم في مدى النعاس  
يا مفلنا الغريب في موته الأخير<sup>(١)</sup>

يلاحظ تكرار البيت الأول مع العكس في الدلالة بين قوله "مهده الصغير/ موته الأخير". وقد لجأ الشاعر إلى هذا الشكل العمودي. في المقطع السابق؛ لأنه في مقام الغناء. فهو يردد أغنية من أغاني الأطفال. فكان لزاماً عليه أن يصوغ أغنيته على الشكل العمودي. حتى تتلاءم مع الغناء.

سادساً: يعدّ شاعرنا ذا تجربة إيقاعية جديدة، إذ أنه لم يكن تحت عباءة الشعر التقليدي (العمودي/ التفعيلي) في استخدامه للتفعيل، إنما صاغ تجربته الإبداعية في قالب جديد لم نعهده من قبل.

## ٢. القافية:

لا شك أن القافية تلعب دوراً كبيراً في إحداث إيقاع صوتي للنص الأدبي يؤثر بشكل أو بآخر على المتلقي.

وفي مسرحنا الحديث، حيث خفّ دور الإبداع الشفاهي، إذ سيطر النص المقروء على النص المسموع. أصبح دور القافية خافتاً بعض الشيء، الأمر الذي جعل الشاعر، قد يلجأ إلى القافية حيناً، وقد يهملها أحياناً أخرى. وذلك حسب مقتضى الدفقة الشعرية أو الحالة النفسية للمبدع لحظة ولادة الإنتاج الأدبي.

والمقابل في شعر "رفعت سلام" يلحظ أنه على الرغم من اهتمامه بالموسيقى الداخلية للنص، فإن القافية في شعره تظهر على فترات متباعدة. وظهور القافية في شعره يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطريقة الطباعة. إذ إن النص الواحد يأخذ أحجاماً كتابية مختلفة، فقد يأخذ

(١) وردة الوضى الممثلة، ص ٥٤.

## الإيقاع ← شعر الحداثة

النص حجمين في الكتابة، وقد يأخذ ثلاثة أحجام، مع ملاحظة سيطرة نوع واحد على الأنواع الأخرى.

وهذا النوع المسيطر يخلو من أي لون من ألوان القافية، لكن اللون الآخر من كتابة النص، يبدو فيه الاهتمام بالقافية، كما يبدو فيه أيضاً التجانس المعنوي، وكأننا في النص الواحد، إزاء نصين مندمجين ببعضهما البعض: الأول منهما - الأكبر مساحة - يخلو من القافية، والآخر - مؤزج في ثنانيا النص الأول - يبدو فيه الاهتمام بالقافية، مثال ذلك قصيدة "فاطمة" يقول فيها:

لا تعرف النوم، ولا يعرفها السهر

تمشي الفصول في أقدامها

ويورق الحجر

مرج زعفران في امرأة

وأمرأة من الصحو الجميل المنهمر

أنسل منها إليها، بيننا خيط دم ويأسمين لا يعرفه الزمن ولا عوامل التعرية، أنا الولد الصغير لا أبلغ حافتها، جناحي بلا ريش يُرفرفان إليها.....<sup>(١)</sup>

يلاحظ أن المقطع السابق، ورد على شكلين، الأول منهما ورد بخط طباعي أكبر من الآخر، كما أظهر الشاعر قافيته من خلاله، وذلك في كلمات "السهر/ الحجر/ المنهمر". أما الجزء الآخر، فلم يوجد فيه أثر للقافية، مع أن المقطع الشعري كاملاً ينتمي إلى المرح بين تفعيلتي "فاعِلن، فعولن" بأشكالهما المختلفة.

(١) إلى شهر الماضي، ص ١٩.

والشاعر في المقطع بدأ متمركاً على القوالب النابتة القديمة، فلجأ إلى شكل فني جديد، فالتزم بالقافية في جزء صغير، ولم يلتزم بها في الجزء الباقي منه. ومن ذلك أيضاً قوله:

"فامرحي وتراقضي في الضوء، غدنا أمر بلا خمر، أربط الحبل في وتدٍ، أغرس الورد في انتصاف السرير أبداً، لتغضي غُشب الذكريات، حشائش انتظاري إلى المساء، واشتِواء قفرتي الخاطفة، قضة قضة، لا تُغني ولا تُشبع، دوري في المدار، أنا مركز الدائرة الأبدية."

لحظة صاعقة

لا موت،

لا حياة

أيتها المهرة المارقة،

أنت أني،

وانفراجتي إلى الأبد

ساحتي المستباحة،

وقتي الرُيد،

كلما أمسكته

فر فارغاً

إلى الجهات الفارقة

ورماني في البدد

واحد،

وحيد

طلل آدمي من الحُبار القروي  
وصرخة عالقة

فلماذا، كلما شددت الحبل تباعدت، أمتطيك إلى وهم، أم أمتطي الزمن الخثون،  
قطرة قطرة إلى رمل خيالي، لا مفر سنلتقي في الليل.....<sup>(١)</sup>  
يلاحظ في المقطع السابق، أنه جاء على شكلين - أيضاً - أما الشكل الأول، فيخلو  
من القافية، ويتميز بإيقاعه الخفي، ولذا جاء بطريقة كتابية مخالفة، فهي - أصغر حجماً  
من الشكل الآخر الذي تميز إلى جانب الكتابة بوجود القافية الواضحة في كلمات  
"صاعقة/ مارقة/ فارقة/ عالقة" وتتخلل هذه القوافي، قوافٍ داخلية متمثلة في "الرُيد  
البدد" ثم يعود الشاعر إلى الشكل الأول الذي يخلو من القافية، مغيّراً نمط الكتابة إلى حجم  
أصغر، وكأنه يمثل الظل للنص الأساسي أو أننا أمام نصٍ مكون من "متن" وهو جزء صغير  
مقفى "وهامش" وهو جزء كبير يفقد القافية.  
والنص، حينما يبتعد عن القافية، فإنه بلا شك يضعف إلى حد ما من الناحية  
الإيقاعية، وهذا قد يسبب مللاً لدى المتلقي؛ ولذا لجأ الشاعر إلى تنوع الشكل الفني، ومن ثم  
وجود أثر للقافية ولكن على فترات متباعدة، يجعل المتلقي في حالة تتبّع دائم للنص  
وقد وجدت هذه الظاهرة من القوافي في معظم دواوين الشاعر<sup>(٢)</sup>، وهذا يؤكد مدى  
اهتمام الشاعر، وحرصه على تحقيق الإيقاع المتميز لنصه الأدبي، وهو ما جعله صاحب  
تجربة متفردة بين أبناء جيله.

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٦٠.  
(٢) انظر، على سبيل المثال، كل القصائد في ديوان (إلى النهار الماضي)، وكذلك كل القصائد في ديوان (إشراقات  
رفعت سلام)، وكذلك كل القصائد في ديوان (كأنها نهاية الأرض) وبعض القصائد في ديوان (هكذا قلت  
للهاوية).

### الإيقاع ← شعر الحداثة

وعلى الرغم من وجود الإيقاع في النماذج الشعرية السابقة، فإننا نجد أثرًا للعبين  
النثرية الصارخة - وإن تحقق الإيقاع - والصور الغريبة ذات المعاني الغامضة - أحيانًا  
التي لا يخرج منها القارئ بشيء!!

٣. الجنس:

تعدّ بنية الجنس من البنى التي أولع الحداثيون باستعمالها واستخدموها في بناء إنتاجهم  
الأدبي، وتلك لما فيها من أثر صوتي ملحوظ يهيم على المتلقي ويلفت الانتباه إلى الإيقاع  
الصوتي الناتج عنه، ولا يحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعًا  
حميداً<sup>(١)</sup>.

وقد أكثر رفعت سلام من استعمال هذا اللون البلاغي، في معظم شعره، فقد ورد هذا  
اللون البيديعي في ديوان "هكذا قلت للهاوية" نحو (٨٧) مرة<sup>(٢)</sup>، وهو عدد كبير إذا قيس  
إلى دواوين شعرية أخرى.

وربما يكثر الشاعر من توظيف تلك البنية تعويضًا لإيقاع القافية التي لم يلتزمها في  
شعره، فعقد الموازنة بين الجنس والقافية التي ذاتي أحيانًا، لتحقيق الناحية الإيقاعية التي  
تشكل جزءًا مؤثرًا في بناء النص الأدبي، ومن ذلك قوله:

تمدّ صوتها في لحظة القيلولة

وتشعله شهابًا شاهقًا،

وشهقة شهباء،

واشتهاء<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٦.  
(٢) انظر، د. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم الشعر، ص ١٧٢.  
(٣) انظر، إنها تؤمن لي، ص ٢٤.

يلاحظ أن الشاعر حرص على تكثيف المناطق الإيقاعية في المقطع السابق من طريق استخدام الجناس بين مفردات تتقارب في النطق، وتتقارب في التركيب الصوتي وتتخالف في المعنى الدلالي، إضافة إلى تكرار حرف "الشين" نحو ست مرات متتالية، وما أبرزه هذا الحرف من وجود خشونة صوتية، يتداخل بعضها مع بعض لتبرز حدة الاشتعال والتوهج من ناحية، والاشتواء من ناحية أخرى، وكذلك من أمثلة الجناس - الكثيرة قوله:

"أغافل الحُرَّاس وأخترق الثُّغرات السُّرية (صنعُها من أجل الأعداء وأجلي) تستقبلني البراري النائمة بالشخير أقول جئتكم بالبشير النذير، تقول اعقل الدابة وتوكل أقول هي سيدتي، وتاجي يتسَّتر على عاري وعُزِّي تقول هو الغاية والبرهان فاخلع الآن نفسك وتقدم باليسرى تجد ريحا وريحانا وحلبة مُباحة للانتهاك انتهلك..."<sup>(١)</sup>

في المقطع الحواري السابق، وظَّف الشاعر الجناس، فولد إيقاعًا موسيقيًا، وذلك من خلال "الشخير/ البشير/ حيث يربط بينهما الألف واللام والشين والياء والراء"، "سيدتي تاجي يتسَّتر" حيث يربط بينهما حرف "الناء والسين والياء"، وكذلك "على عاري وعُزِّي" حيث يجمع بينهما حرف (العين)، ثم تتَّوَجُّ الظاهرة الإيقاعية من خلال اللفظين الأخيرين "عاري - عربي" اللذين يجمع بينهما التجانس اللفظي من خلال ثلاثة حروف "العين الراء/ الياء"، معنى هذا أن الخطاب الشعري يحاول توظيف بنية الجناس بنية أساسية في بناء النص تسهم في خلق إيقاع يناسب الحالة النفسية لدى الشاعر، ويهيئ المتلقي لتقبُّل النص الإبداعي دون ملل، ويمكننا -أيضًا- ملاحظة بنية الجناس من خلال قوله:

(١) هكذا قلت لأهلوية، ص ٥٣. لو تخلف الشاعر من الثروة المبرقة في النص لكان الحق باللغة الشعرية.

لا.....

ليس الأمر كما يبدو

فلماذا أبصر ما يتوثر في الأفق القادم

والأفق أن نتحرى في البدء

حدود اللفاظ المشتبهة والمشتبكة<sup>(١)</sup>

الشاعر في المقطع السابق، يستنكر تصرفه وفعله، من رؤيته التشاؤمية والانحرافية فالأفضل أن يتحرى الأشياء أولاً، ويتوخى الدقة في اللفاظ التي تحمل على عاتقها التفسير والمداول الصحيح. وهذا المقطع، كما يبدو واضحاً، خال من القافية، ومن الألوان البلاغية التي تعطى نفحة إيقاعية ولذا لجأ الشاعر للجناس الذي وضّح الحوار الداخلي للنفس الذات، بين النفي والإثبات، وذلك من خلال بنيتين، الأولى خفية (الأفق/الأوفق) والثانية واضحة جليلة في (المشتبهة/ والمشتبكة) وبين الخفاء والتجلي تتم رسم الصبغة التي تنتج التشابه والاختلاف أو النفي والإثبات، ولذا فقد ورد الجناس ليس كحلية وزينة إيقاعية إنما أسهم في بناء النص دلاليًا، فضلاً عن كونه مكوناً من مكونات الإيقاع الذي يحاول الشاعر تحقيقه من خلال عدة وسائل غير تقليدية.

والنتيج لشعر "رفعت سلام" يلاحظ اعتماده على تلك البنية البديعية وخاصة في ديوانه الأخير<sup>(٢)</sup>، الذي قلما نجد صفحة تخلو منه، وكثيراً ما تلحظه أكثر من مرة في الصفحة الواحدة.

(١) ورثة القوي الجميلة، ص ٤٥.  
(٢) كنها نهاية الأرض.



#### 4. التكرار:

اعتنى شعراء الحداثة بالجانب اليديعي، وأولوه اهتمامًا كبيرًا، ولكن بدرجات متفاوتة بين أقسام علم اليديع. ومن تلك الأقسام التي اهتم بها الشعراء ما يسمى بـ "التكرار" الذي يقوم بالدرجة الأولى على الناحية الإيقاعية التي تتسع وتضيق حينًا، وتعلو وتهبط أحيانًا أخرى. والرسالة الشعرية تتحرك بين المبدع والمتلقي، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع نصّه، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بغلبة اللغة الشعرية التي يمثل التكرار بأنواعه المختلفة أعلى درجاتها.

ويلاحظ أن الاعتداد بتكرار الإيقاع أصل في الحقيقة الشعرية، وإذا كان الشعر يتميز بهذه الخاصية الإيقاعية، فإن النثر الفني - أيضًا - يتداخل معه في طلب هذه الخاصية ومن ثم رصد البلاغيون في النثر ألوان التكرار الإيقاعي، وحرصوا على الكشف عنه وتقصي خواصه وعناصره، ذلك أن الأصوات كانت مثار اهتمامهم ليس في الكشف عن قيمتها المستقلة، إنما بالنظر إلى العلاقات المتداخلة التي ينشأ منها تجاور ألفاظ معينة يحدث من تكرارها إيقاع مميز لا يمكن تجاهله، لأنه يحيل النثر إلى مادة شعرية، ويكتف من شاعرية الشعر ذاته، إذ إن الشعر والنثر خاضعان لعملية التراكم الصوتي وما تحدثه من نقل الشعور من المبدع للمتلقي.

ويمكننا ورأسه "التكرار" من عدة جوانب هي:

أولاً: تكرار الحرف.

ثانيًا: تكرار الكلمة.

ثالثًا: تكرار التركيب.

رابعًا: اضبط أخرى من التكرار

أولاً: تكرار الحرف:

لاشك أن للحرف أهمية كبيرة في إنتاج الدلالة. فهو البنية الأولى للمادة اللغوية. وله أيضاً أهمية في إنتاج الإيقاع. ولكن ذلك وفق شروط معينة يحكمها النمط التكراري الخاص بالمدح.

ويمكن دراسة تكرار الحرف من خلال عدة جوانب أهمها:

- ١- تكرار حرف معين في المقطع "التداعي الصوتي".
- ٢- تكرار الحرف في الكلمة الواحدة "البناء الصوتي للمفردة".
- ٣- ألوان أخرى من تكرار الحرف.

١- تكرار حرف واحد في المقطع:

وهو من الظواهر الإيقاعية التي استفادت في شعر الحداثة بشكل كبير. ذلك أن تكرار الحرف الواحد خلال مساحة ضيقة يعطى المقطع كثافة إيقاعية عالية. يتقصدها المبدع. حتى يلغى إليها نظر المتلقي. ومن ثم تصل رسالته الإبداعية والشعرية. وقد استعمل "رفعت سلاّم" هذه الظاهرة في معظم دواوينه الشعرية. ومن ذلك قوله:

"فلا ياخذني النعاس والنسيان السهل على سلم المساء أسيراً كسيراً كموسنة بلا سينين أو سلحفاة بلا رأس. سبيلي سالك لا مستحيل. واستدارة ساعتي تسعى فتسلب السؤال بلا سؤال، ثم تسعى تستدير وتستدير، فأستغيث بساحراتي. ليس يسمعن استغاثاتي، فأسحب سيفي المكسور أصرخ في السياق سُدَى. مسعاهي سدى، فيسرقني النعاس والنسيان....." (١).

(١) إثراقات، ص ٤٣.

يلاحظ في هذا المقطع. أن الشاعر. اهتم بشكل كبير بحرف "السين" المعروف بهمسه وصغيره. فلم يغادره إلا بعد أن تكرر نحو (٤٦) مرة. وذلك خلال سبعة أسطر فقط. فالشاعر في المقطع يصور نفسه الوحيدة أمام تحديات الزمن الذي يسعى ويسلب حتى السؤال من الشفاء. فإذا بالنفس تستغيث من صروفه ببعض الغيبيات. ولكن لا جدوى أمام جبروت الزمن. ولذا كانت المواجهة بينه وبين زمنه. وليكن التحدي. وهكذا أراد الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي لمشاهد تحدي الذات للزمن. فلجأ لوسيلة التداعي الصوتي التي أدت ما أرادها الشاعر منها<sup>(١)</sup>. ومن ذلك -أيضاً- قوله:

"لا شأن لي. فافرنقوا عني قليلاً. كي أصوغ شريعتي. ليس من هذا العالم شعبي وشيعتي. وشعرة معاوية في يدي منذ ألف عام أشدها وأرخيها لكفني - في نومي قطعته"<sup>(٢)</sup>.

يلاحظ أن تكرار حرف "السين" في المقطع نحو (٦) مرات. أدى إلى وجود كثافة موسيقية. عملت على تخفيف حالة التوتر لدى المتلقي. وكسرت حاجز الرتابة لديه. إضافة إلى كونها تلفت انتباهه إلى قصد المبدع ورسالته.

ويلاحظ أن هذه السباقات الصوتية. تضيق فتشمل لفظين فقط. كما في قوله:

"شاة ترعى مع الذئب الحنون. يروي لها سيرته السرية فاتحة للمفاتيح الشبقية"<sup>(٣)</sup>.

ثم تتسع دائرة التداعي الصوتي. فتشمل ثلاث مفردات. كما في قوله:

"تنفجر الصحوة صارخة صاحبة دون شظايا أو برهان"<sup>(٤)</sup>.

(١) لو تخلف الشاعر من التزامه (السين) قليلاً لكان اليق وأوقع في نفس المتلقي. إذ إن كثرتها تصيب المتلقي بالملل والضعف.

(٢) إلى النهل المائي. من ١٢٠.

(٣) كلتها نهلة الأرض. من ٧٣.

(٤) المصدر السابق. من ٧٥.

يلاحظ تكرار "ص" الذي ساعد على تجسيد حالة الصحو لدى المتلقي. ثم تتسع تلك الدائرة لتضم أربعة الفاظ كما في قوله:

"رفيف اليف، ورفرفة وارفة"<sup>(١)</sup>. لاحظ حروف "الفاء".

ثم تتسع الدائرة لتضم خمسة الفاظ كما في قوله:

"لا تذكر - الآن... على شطيه أعشاب الشهوات أشجاراً شاهقة"<sup>(٢)</sup>.

لاحظ تكرار حرف "الشين". وتتسع لتضم ستة الفاظ كما في قوله:

"ولا لي ملل طائل أطويه في طببات طاعتي الوطينة"<sup>(٣)</sup>. لاحظ "طاء" وتأخذ هذه الدائرة في الاتساع رويداً رويداً، حتى تصل مفرداتها إلى نحو "٤٧" مفردة مثل قوله: "تسوق السراطين إلى سرديك السري ساعة الخسر..."<sup>(٤)</sup>.

ويلاحظ أن الحرف الواحد، قد يكرر أكثر من مرة في الديوان الواحد مثال ذلك حرف "السين" تكررت في مقاطع مختلفة من ديوان "إشراقات" في صفحة (٤٣) نحو (٤٦) مرة، وفي صفحة (٦٦) نحو (٩) مرات، وفي صفحة (٧٤) نحو (٧) مرات وكذلك كان حرف "الصاد" الذي تكرر في الصفحات (٦٧ - ٧١) سبع مرات للأولى، وثلاثي مرات للمرة الثانية.

وهكذا حاول الشاعر أن يكثف إيقاعه داخل مقطع يعينه، يمثل مركز الثقل في نصه من حيث الرسالة والمضمون، ولا شك في أن هذه الظاهرة قديمة في شعرنا العربي، فهي ليست جديدة أو وافدة إلينا من الخارج، إنما هي مستحدثة من أدبنا العربي، ولها حضور عريقة، فقد وردت في شعر الأعشى (ت ٧ هـ) وذلك في قوله:

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٥٥.

(٢) إلى النهار الماضي، ص ١٢٩.

(٣) هكذا قلت للهاوية، ص ٤٠.

(٤) كلها نهاية الأرض، ص ١٨.

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني  
ومن ذلك قول المتنبي:

فقلقت بالهم الذي قلل الحشا قلاقل عيس كُلهن قلاقل (٢)  
أو قول الشاعر الآخر:

يا طاعنا عنا طعنت بعصمة ورجعت معتمدًا يعز صاعد  
عرج على ربح العلاء مُعربًا بعمان عز المعتزني للعابد  
العالم الأعلى العميد لعصره (٣)

كما وردت هذه الظاهرة في مقامات الحريري ورسائله (ت ١٦٦ هـ) وأخص  
"الرسالة السينية" و"الرسالة الشينية" (٤) كما شاع هذا اللون من التداعي الصوتي. والولع  
بالحرف أو الصوت لدى بعض الشعراء والأدباء. ولاسيما شعراء عصر الماليك فأبدعوا  
شعرا - معظمه نظم متكلف - ونثرا يحفل بهذا اللون الإيقاعي.

(١) ديوان الأعشى، تحقيق رولف جاير مثل ص ٤٥؛ شاول: خفيف، شلش: الخفيف القليل، وأريد بها المبالغة  
ويروي شاول مثل شلش شلش شلش وروي أبو عبيدة: شول وقال الأصمعي شول.  
(٢) انظر: شرح ديوان المتنبي، وضع عبد الرحمن البرقوقي ٢/ ٢٩٢، قلائل الأولى: جمع قلل، وهي الكلمة الخفيفة  
السريعة، قلائل الثانية: جمع قليلة، وهي الحركة، والمعنى: حركت - بسبب الهم الذي حرك نفسي - إيلا خفقا  
في السور، يعني سافرت ولم أعرج بالمقام الذي فيه الضيم.  
(٣) انظر: د. عز الدين السيد، التكرير بين النثر والتأثير - ص ٥٢.  
(٤) الرسالة السينية: قد التزم في كل كلمة منها السين، نثرا، ونظما، وقد كتبها على لسان بعض أصدقائه يعقّب صديقا  
له... مطلعها:  
باسم السميع القديس استنجد، وبإبعاده استنجد  
ومن شعرها:  
وسيف الصالحين مستنقز بكس السماع وجو الكؤوس  
وخشها بقوله: وصيبتا السلام، لرسول الإسلام  
- الرسالة الشينية: التزم فيها بحرف شين، وقد كتبها إلى طلحة بن أحمد بن طلحة الصلي الشاعر - لما قصده بالبصرة - يمدحه  
ويشكره، ومطلعها:  
بؤشد الشينى شنى، شقى بالشيخ شمس الشعراء، ومن شعرها:  
فلشعراء مشهورة ومشاعره وعشرته مشكورة وعشاره =  
= انظر: مقالات ورسائل الحريري ٧٩/٢.

ومن تلك قول الشاعر:

نزه لسانك عن نفاق منافق \*\*\* وانصح فإن الدين نصح نصيح

وقول الآخر:

وتجشّب المن المتكبد للندي \*\*\* وأعن بنيلك من أعانك وامتن (١)

يلاحظ، تكرار عدة حروف معينة في الشواهد السابقة (ش.ع.ق.ح.ن). وهذه دلالة على أن هذا اللون الإيقاعي ليس واقفاً إنما هو إعادة لما يحفل به تراثنا من أشكال وخصائص فنية، وفي هذا تواصل بين القديم بإبداعه وبين الجديد بإنتاجه الأدبي.

٢- تكرار الحرف في الكلمة الواحدة "البناء الصوتي للمفردة":

وهذا اللون يمثل بناءً مميزاً للكلمة الواحدة التي تتضافر مع باقي الكلمات لتكوّن جملة ذات إيقاع خاص، تسهم في البناء الإيقاعي للنص، فضلاً عن إسهامها في البناء الدلالي له.

ففي الديوان الأول، "وردة الفوضى الجميلة" وظّف الشاعر، هذا البناء التركيبي للكلمة، إذ وردت المفردات مكررة الحروف نحو (١٩٢) مفردة، وهي نسبة عالية تجعل المظاهرة حضوراً مؤثراً في الإيقاع الصوتي للنص، مثل قوله:

الليل ثقيل كالجنة والظلمة

كالأيد الراسخ، لا هسهسة ولا همهمة

غير رقيقف اليوم، ديبب الأبراص

فحيح الحيات، الثيران الليلية -راضية-

(١) نقلاً عن مطالعات في الأدب المملوكي والعثماني لإلكاؤر / بكري شيخ أمين، ص ٢٢٢. ولمزيد من هذه الأمثلة، انظر: د. علي الجندي، البلاغة الفنية، ص ٢٠١، وما بعدها.

ترعى كلا الموت، وتعلق ما يجري في المنحدرات (١)

فالمقطع السابق، يضم خمس مفردات لها رنين صوتي مميز عن غيرها هذه المفردات هي (هسهسة/ همهمة/ رفيف/ ديبب/ فحيح). ويلاحظ أن هذا البناء الصوتي لتلك المفردات، وتردد الحرف في المفردة الواحدة أعطى للمقطع إيقاعاً خاصاً، فضلاً عن إنتاج الدلالة التي أوجتها تلك الألفاظ - بطبيعة بنائها - عن الليل الطويل حيث الظلام والسكون، ومن ثم الخوف والفزع حيث لا يُسمع إلا أصوات خافته لا تُميز أو هي محاكاة الأصوات. وعلى هذا، فالألفاظ - تلك - لم تدخل المقطع كحلية أو لإحداث إيقاع فقط، إنما أسهمت في استحضار الجو النفسي للشاعر، ونقلته للمتلقي.

ويكمن ملاحظة ذلك - أيضاً - في قوله:

كل صباح فجيرة

وكل نوم فرار

صغور نخطُ الصبح فوق رأسي

تلول ولولة للثيمة

حتى إذا فتحت عيني

اختلطفتها

وحطت فوق شباكي

ترصد الخطوة الأليمة (٢)

(١) وردة الفوحس الجميلة، ص ٥٣.

(٢) هكذا قلت للهائية، ص ٩.

في المقطع السابق، يصوّر الشاعر فجيعته مع كل صباح، وأمانيه التي تفرّ من بين أصابعه، ولا يمكن الإمساك بها، فسرعان ما تُختطف وتخط أمامه لتساوره من بعيد. وقد استخدم الشاعر في تصوير مأساته عدّة أشياء منها، استخدام الألفاظ (تولول/ ولولة) وهما لفظان يوحيان – بطبيعة التركيب الصوتي – إلى لحظة من لحظات الصراخ والعيول وهو ما يكتف الناحية الدلالية وينقلها إلى المتلقي. ذلك إضافة إلى أنهما مع الجنس في (النزعة / أليمة) والتكرار في (كل / فوق / حط) وتكرار "الصاد" في (صباح / صقور الصبح / ترصد).

كل هذه الأشياء تعمل على إبراز الناحية الإيقاعية للمقطع، فيكسر حاجز الرتبة والملل لدى المتلقي.

ويلاحظ أن الألفاظ التي بها تكرر تأتي على مستويين:

أ. مستوى التماثل المتصل، وذلك مثل كلمات (مدجج / يرثم / مفضض / قملط / بدد / عدد / حجج...).

ب. مستوى التماثل المنفصل ويشمل المضغف الرباعي الذي يتماثل فيه الأول، والثالث ويتماثل أيضًا الثاني والرابع، مثل كلمات (صلصل / بربر / زحزح / رفرف / هدهد / وسوس). ويشمل كذلك كلمات تتماثل فيها الأصوات بطريقة أخرى مثل (أباويل / دجاج / ذليل / قرقة / نزيمة / اللصوص / حشائش / قيلول / قديد.....).

وقد أكثر الشاعر من استخدام تلك الكلمات بنوعيتها (المتصل، والمنفصل)، حتى وصل عدد تلك الكلمات في ديوان "هكذا قلت للهاوية" نحو (٢١٣) كلمة وهو عدد كبير بالنسبة لهذا الاستخدام. أما ديوانه الأخير "كانها نهاية الأرض" فقد وصلت لأكثر من (١٠٠) كلمة، وهذا يؤكد حرص الشاعر على اختيار مفردات معينة، تسهم في بناء النص



## الإيقاع ← → شعر الدائنة

إيقاعياً - بتركيبها الصوتي - ودلالياً - بمضمونها الدلالي - فيحقق لنصه الشعرية المطلوبة.

### ٣. ألوان أخرى من تكرار الحرف:

من الألوان المتعددة لتكرار الحرف الواحد، ما يبدو من خلال تكراره في كلمتين متجاورتين، فيكون ذلك الحرف بمثابة الرابط بينهما، وهو ما يحقق إيقاعاً خاصاً لتلك الجملة، ومن ذلك قوله:

خطى ساخت

وأشجار الكوايس سامقة، وريفة

لها مطر منهمر على ليلة قروية تنأى إلى الوراء (١)

يلاحظ في المقطع السابق، أن كثيراً من الكلمات المتجاورة، يوجد بينهما رابط صوتي يجمعهما، "الخاء" في (خطى / ساخت)، "السين" في (الكوايس / سامقة)، "التاء" في (سامقة / وريفة)، "الميم، والراء" في (مطر / منهمر)، "اللام" في (على / ليلة).... الخ. ويمكننا أيضاً ملاحظة ذلك التكرار، من خلال قوله:

طبقات من صدا الأصوات

ركام وجوه جاحظة

أشلاء تطفو فوق الماء

رئين الأجراس السوداء

وطفل يُخفي أحلاماً فادحة. (٢)

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٣٦.

(٢) إشراقات، ص ٣٧.

## الإيقاع ← شعر الحديث

يمكن ملاحظة الربط الصوتي بين كلمات (صدا/ الأصوات) و(وجوه/ جاحظة) و(تطفو/ فوق) و(رنين الأجراس) و(الأجراس السونة) و(الطفل/ يخفي) و(أحلامنا/ فادحة).

وقد أكثر شاعرنا من تلك الظاهرة الإيقاعية حتى بلغت في ديوانه "وردة الغوضى" نحو (٤٠٢) مرة<sup>(١)</sup> وهو ما يؤكد أهمية تلك الظاهرة في إنتاج الإيقاعية في هذا الديوان.

### نقياً: تكرار الكلمة:

من المعروف أن المبدع، يحاول جاهداً أن يحقق لنصه درجة من درجات الإفادة، لذا يحاول تكثيف الدلالة بأقل لفظ، ولكن قد يفرض النص نفسه على المبدع، فيحتاج إلى تكرار كلمات معينة بهدف تثبيت المعنى الدلالي أولاً، وتحقيق الغنائية وهما حجر الزاوية في العملية الشعرية.

وشاعرنا، يلجأ - أحياناً - لتكرار كلمة، على أن تكراره ليس من النوع المبتذل، إنما جاء لغاية، وهدف دلالي، ومن ذلك - مثلاً - قوله:

... رنين الدقات يؤوب

يلوب ولا فلهن

أجراس الليل تدق لمن

أجراس الليل تدق

لمن

أجراس

الليل

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص ٢٤٣.

تدق. تدق

دق

دق

دق

دق (١)

لا شك أن تكرار الـ (دق) في المقطع أكثر من ثماني مرات، أسهمت بشكل كبير في نقل الصورة، ومن ثم الحالة النفسية من المبدع إلى المتلقي، كما أسهمت من ناحية أخرى بيناتها الصوتية - في استحضار إيقاع يتلاءم مع طبيعة الموقف الدلالي، ومن ثم فقد أسهم التكرار - هنا - في البناء الدلالي والإيقاعي.

وبيكنا إيضاح ذلك التكرار من خلال قوله:

وتريراوح في انتظار اللمسة الأولى

يتراخى كل شيء

كل شيء يتراخى

يتراخى

يتراخى

كل شيء

يتراخى (٢)

(١) وردة الطوسي الجميلة، ص ٥٨، ٣٦

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

يجسّد الشاعر التراخي المسيطر على الواقع. وذلك من خلال تكراره نحو خمس مرات في المقطع وتكرار الكلمة في الأسطر السابقة أوجت لنا بالمطبعة المتراخية التي لا تنسى عن همة أو نشاط. ومن ثم فقد نقلت الرسالة الشعرية إلى المتلقي فأصابته بالتراخي المقصود لبشارك الواقع والمبدع فيه. ومن ناحية أخرى فقد شاركت الكلمة المكررة - بينائها الصوتي - في استحضار حالة التراخي والنوم.

وعلى هذا يمكن القول إن بنية التكرار - تكرار الكلمة - تسهم في بناء النص الشعري دلاليًا وإيقاعيًا. الأمر الذي جعل الشاعر يهتم بتلك البنية اهتمامًا خاصًا حتى إنه أوردها نحو (١٢٦) مرة في ثلاثة دواوين فقط<sup>(١)</sup>.

وقد يأخذ تكرار الكلمة منحى آخر، وذلك حينما لا تتكرر الكلمة بصورتها إضا تتكرر بمشتق لغوي آخر. ويوجد هذا اللون في كثير من نصوص الشاعر ومن ذلك قوله:

يمرق سرب الأسئلة السائلة، كزيت منسي\* في ركن

مهجور، صوب النسيان

كل سؤال بهتان<sup>(٢)</sup>

\* يلاحظ تكرار الأصل اللغوي (سال) من خلال الكلمات (الأسئلة/ السائلة/ سؤال) كما يلاحظ تكرار الأصل (نسي) من خلال (منسي/ النسيان). ويمكن ملاحظة هذا اللون من التكرار من خلال الجمل الآتية. وهي من ديوان واحد فقط.

- خليج مختلج يمتصني

ونقعر القفزة الهاذية

(١) وردت بنية التكرار في ديوان وردة الفوضى الجميلة نحو ٤٦ مرة. وديوان لها تومن لي نحو ٢٧ مرة وديوان هكذا قلت للهوية ٥٣ مرة (٢) كلها نهاية الأرض، ص ٧٥

- فاتحة للمفاتيح الشيقية

شاهق عميق يتغذ من ثقب الزمن بلا سوء أو سواء مفردك منفردك

- أغني غنوة عتيقة

- في السعير المرير المر

- قتيلي وقائلي

- لست مقبرة أنا المرأة القُدرة<sup>(١)</sup>

لاشك أن هذا النوع من تكرار المشتق على هذا النحو المتقارب يساعد على خلق لون إيقاعي للنص الشعري يعطي المتعة الفنية التي هي إحدى غايات العمل الأدبي عامة والشعري خاصة.

من ألوان التكرار التي أُولع بها الشاعر، تكرار الضمائر، وخاصة ضمائر الذات (أنا/نحن....)، ومعنى هذا أن الذات تمثل نقطة البدء، ومحور العملية الشعرية والإبداعية، ومن ثم فإن المنتج الإبداعي يأتي على صورتها أو انعكاسها لأنها صاحبة السيادة الإنتاجية فيه، فهي التي تحرك الدوائر الدلالية، وقد تنفرد بمهمتها أحياناً أخرى، فمن يقرأ - مثلاً - ديوان "هكذا قلت للهاوية" يلاحظ تكرار (أنا) صاحبة السيادة الذاتية في الإبداع الشعري لدى الشاعر، وذلك في مثل قوله:

- أنا قادم

أنا سيد الهباء

- أنا هوة أنا طليقة عابرة

- أنا الوليمة الدائمة

(١) كلها نهاية الأرض، صفحات: ٩، ١٩، ٢٦، ٢٣، ٩١، ١٠٧.

- أنا دخان احتمال
- أنا القاتل البريء
- أنا الخائف الجريء
- أنا الفاتن الذئبي
- أنا وردة النحاس
- أنا الأبدية الفانية
- أنا النني الرجيم
- أنا الأبق الكليم
- أنا البهلوان اللذيم
- أنا البهلوان الأليم
- أنا سيد الغاشية<sup>(١)</sup>

ويمكن ملاحظة أن الذات في السطور السابقة تشابكت في دوائر دلالية مألوفة حيناً وغير مألوفة أحياناً أخرى، فهي بشرية أحياناً (قاتلة/ وبرينة/ خائفة/ وجريئة/ فانتة/ ودينئة)، وهي أيضاً في ماثرة النبوة أحياناً أخرى، وربما تتداخل معها الشيطانية (النني الرجيم) وقد تصل إلى منطقة الملائكية (سيد الغاشية) إذن الذات هنا تمثل الذات البشرية جمعاء بما فيها من تناقض وتعقيد، وقدرات متباعدة ومتباينة أحياناً. ويلاحظ أن تكرار الضمير (أنا) في السطور السابقة أسهم في بناء النص من الناحية الدلالية، فضلاً عن تحقيق التوازي بين الدوائر الدلالية المختلفة، وهو ما يسهم في حلق

(١) قطر، صفحات (٩، ١٩، ٢٢، ٣٥، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١).

إيقاع يفاجئ المتلقي بالجديد غير المتوقع، ويجعله في حالة ترقب دائم، وهو أيضاً ما فعله في ديوانه الأخير "كانها نهاية الأرض" حيث يقول:

- أنا المرأة الغريفة
- أنا المرأة الأفلة
- أنا الغريسة الماكورة
- أنا المرأة الشائكة
- أنا البربري الرحيم
- أنا مركز الدائرة الأبدية
- أنا البربري الفقير
- أنا الرمية الضائعة
- أنا الندم النحيل
- أنا المرأة الساجبة
- أنا المرأة الأزقة<sup>(١)</sup>

ويبضي الشاعر في الصفحات المتبقية من ديوانه مكرراً وملحاً على استعمال الضمير (أنا)<sup>(٢)</sup> الذي يمثل مركز الثقل الدلالي والإيقاعي، فضلاً عن الاستخدام الطباعي المميز لهذه الأسطر عن غيرها.

وتمثل ضمائر الذات نسباً عالية في ترددها في شعر "رفعت سلام"، وهو ما يؤكد هيمنة الذات على الدوائر الدلالية، فضلاً عن إسهامها في البناء الإيقاعي للنص، فقد

(١) انظر، صفحات (١٠، ١٢، ١٣، ١٥، ١٧، ٢٠، ٢٤، ٢٧، ٢٨، ٣٧، ٤٣).  
(٢) ورد هذا التكرار بنفس التركيب في ديوان إلى النهار الماضي، انظر - مثلاً - صفحات ٨٦، ٨٨، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٤، ١٤٥، ١٤٨، ونظر كذلك "فيها تومن لي" ص ٤٩ وغيرها. وعلى الشاعر ألا يدلع في هذا التكرار حتى لا يؤدي إلى الملل والتغور، فضلاً عن طابع التقريرية في تكريس هذه الجمل الخبرية المقننة.

ترددت هذه الضمائر في ديوان (إنها تومن لي) نحو ٥٣٢ مرة وهي نسبة مرتفعة جداً عن استخدام الضمائر الأخرى.

من صيغ التكرار التي اهتم الشاعر بها، تكرار الصيغ الصرفية داخل المقطع الواحد ولا يخفى أن هذا التكرار يخلق إيقاعاً موسيقياً مميزاً وذلك مثل قوله:

”جسد شاسع وشهوة قصيرة أطلقها كل صحوة في الرحم المباح ضد الوقت والموت والخواء والعناء، والعويل والهديل، والنهار والشجار، والكلام والأحلام، والثياب والكلاب والنفاق والطلاق وشارة الملك اللجام، ولعيني معها الزمن“ (١).

يلاحظ اتفاق المفردات المتجاورة في الوزن الصرفي، مع التزام الفاصلة بينهما، وهذا يعطي نغماً موسيقياً للنص، على أن اتفاق الصيغ الصرفية أو تكرارها، لا يتوقف عند اللفظين فقط – وهو أكثر الأنواع – إنما يمتد تكرار الصيغة إلى ثلاث مفردات مثل قوله:

أنا العابر الأثيم

أفر في الثغرة الأولى إلى المصير الكظيم (٢)

وتترتبع ولادة (التكرار إلى أربع مفردات، مثل قوله:

مرأة ..

من هديل تليل

جسد

من الصهيل الضليل (٣)

(١) كلها نهاية الأرض، ص ٢١.  
(٢) إلى النهار الماضي، ص ١٠١.  
(٣) المصدر السابق، ص ٤١.



وتتسع وائرة الصيغ الصرفية، لتضم خمس مفردات مثل قوله  
لك احقزنت أنوثتي حتى صراخ الجوع والشبق الأليم  
لك الصهيل والهديل والأنين والحنين<sup>(١)</sup>  
وترتسع هذه الراءثة التكرارية، لتضم سبع مفردات، ونعة واحدة مثل قوله  
أنا المدهوم المكلوم المحقوم المخبوم الموشوم المحروم المحكوم بالإرجاء إلى القصيدة  
الماضية<sup>(٢)</sup>

لا شك في أنه كلما اتسعت الدائرة التكرارية للصيغ الصرفية المكررة، كلما أصاب  
النص الشعري بالرتابة والملل، ولذا ينبغي استعمال هذا اللون من التكرار في حدود ضيقة.  
وهكذا، حاول الشاعر من خلال تكرار الصيغ الصرفية المتجاورة أن يحقق لنصه  
الإيقاع المطلوب للشعرية، الأمر الذي جعله يركز على هذا النوع من التكرار، فقد وردت  
صيغة "فعليل" مكررة داخل الجمل الشعرية في ديوان "هكذا..." نحو (١٩) مرة، وصيغة  
"فاعل" نحو (١٨) مرة، وكذلك كانت صيغة "فعللة" أما "فعلال" فقد وردت نحو (١٤)  
مرة... الخ. الأمر الذي يؤكد قصدية الشاعر لإحداث هذا التكرار، مع ملاحظة أن هذه  
الصيغ تخضع لبدأ التجاور؛ لأنه ربما يحقق الهدف الإيقاعي المنشود من وجهة نظر  
الشاعر.

ومن تكرار الصيغ - أيضاً - تكرار صيغة الفعل في مقطع واحد بكثافة عالية، فتكون  
الجمل أشبه بموجات متلاحقة لخلق أحداث متتالية. مثال ذلك قوله:  
تنعقد الكلمات دحائماً بتكاثف  
يصاعد حتى يصدمه السقف فيرتد

(١) كلها نهاية الأرض، ص ٣٩.

(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ٦٧.

تصدمه الأرض فيرتد

يتصادم بالجدران

يتحرش بزجاج الشباك الموصود فينحل

ينوب

يتكثف قطرات تجري في المنحدرات إلى البالوعات<sup>(١)</sup>

في المقطع السابق ورد نحو ثلاثة عشر فعلاً من جملة كلمات المقطع البالغ عددها سبعة وعشرين كلمة، احتل الفعل منها نسبة ما يقرب من ٥٠٪ من المقطع وهي نسبة مرتفعة، فقد طغى على جانب الاسم، وكذلك على جانب الحرف.

فالشاعر يصور لنا حصار (الكلمة) فلجاً إلى صبغة الفعل؛ لأنه قادر على خلق إبحاء بالأحداث الكثيرة المتتالية المتابعة ومحاصرة الكلمة وخنقها، ولا شك أن علو جرس الفعل في المقطع أعطى إيقاعاً للمقطع يغير باقي أجزاء القصيدة.

على أن تكرار هذا النوع لا يقتصر على الفعل فقط، ولذا فإننا نجد مناطق يحتلها مستوى الاسمية فقط، من ذلك قوله:

القطارات، الرجول، اللوعة، الأبناء للحرب

مناويل الأمهات، الصبية، الفتيات، السواد

الرصيف المقفر الخالي، نشيج، بائع الكولا، مواء القطلة الحامل نظرة الدهشة من عين المدينة<sup>(٢)</sup>

(١) وردة القومسي الجميلة، ص ٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٧.

## الإيقاع ← → شعر الحداثة

يلاحظ هنا سيطرة الاسمية، وهو ما أبرز ثبات الموقف بما فيه من لوعة وأسى. وقد أعطى ذلك إيقاعاً للنص - على الرغم من جفافه موسيقياً -، وقد ورد هذا اللون من ألوان التكرار في الكثير من أعمال الشاعر<sup>(١)</sup>.

**ثالثاً: تكرار التركيب:**

إذا كان الإيقاع في النص ينتج عن وسائل عديدة، كتكرار الحروف، والكلمات، فإنه بلا شك تزداد الإيقاعية حدة عندما تدخل في مجال التركيب، إذ إن تكرار التركيب يدفع المتلقي إلى المتابعة التماثلية أكثر من المتابعة السطحية للنص لاستنباط المعنى الدلالي. وعلى هذا فإن تكرار التركيب يخدم النص دلاليًا وإيقاعيًا، ومن ذلك قوله:

معهم تساقط صحراوات لم أقطعها، وخمور لم أشربها، وذنوب  
لم أرتكبها، ونساء لم أنكحها، وأحلام لم أقربها، وجماعات  
لم أقترفها، وشهوات لم أذقها، وقصائد لم أكتبها<sup>(٢)</sup>

في المقطع السابق، يعتمد الشاعر على تكرار التركيب وتماثله، حيث تضم الجملة الواحدة (الفعل "تساقط" + الفاعل "الذي يأتي جمعاً للمؤنث أو للتكسیر" + أداة نفي وحزم "لم" + فعل مضارع "مبدوء بالهمزة + مفعول به "ضمير") وإنا كان الفعل (تساقط) يمثل مركز الدفقة الدلالية، لكونه الأساس في كل الجمل، فإن كل التراكييب تستعيد مضمراً محققة بذلك إيقاعاً صوتياً مميزاً يغاير في طبيعته باقي أجزاء النص. ويمكننا - أيضاً - ملاحظة تكرار التركيب من خلال قوله:

كل خطوة ذهول

(١) تكرار الفعل، انظر سحلا - ورثة التوحى الجديدة، ص ٣١/٣٢/٢٥/٢٤/١١، تكرار الاسم، المصدر نفسه، ص ٧٤، ٢٥، ١٤.  
(٢) مكنة قلت للهارية، ص ١٣.

والصباح مغارة شاسعة تضيق على الجسد  
كل عضو بلد  
شاهق عميق ينفذ من ثقب الزمن بلا سوء أو سواة. مغرنا مغرنا  
زيكا أوبدا  
كغيمة من غياب تسوقها ربح مخاتلة إلى المراعي الفاحشة  
كل قضة زلزلة  
كل زلزلة قافلة (١)

يلاحظ في المقطع السابق، وجود الإيقاع المميز. وقد نتج هذا عن عدة أشياء، كان أهمها تكرار التركيب في الجملة المكونة من (كل + اسم مجرور "مفرد" + اسم "نكرة" مبتدأ مؤخر) الجملة الاسمية - هنا - بطبيعة تركيبها وبنائها المكون من تنوين الكسر في المفرد الذي يجاوز النكرة المرفوعة، في أربع مرات خلال مساحة قصيرة، هذا التكرار يشحذ عزم المتلقي لاستنتاج الدلالة المطلوبة في النص، إضافة إلى استمتاعه بموسيقى وإيقاع يميز المقطع عن غيره من المقاطع الأخرى.

وقد ورد تكرار التركيب في كثير من نصوص الشاعر، وهي سمة إيقاعية تميزه عن غيره من شعراء جيله (٢).

(١) كلها نهاية الأرض، ص ٧٣.  
(٢) انظر، على سبيل المثال، ديوان إلى النهار الماضي، ص ٢٣، ٢٧، ٤١، ٥٥، ٥٧، ٧٧، ١١٥، ١٢٨ ...  
\* ديوان كلها نهاية الأرض، ص ١٣، ١٥، ١٧، ٢٥، ٣١، ٤١، ٥٦ ...  
\* ديوان إشراقت، ص ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٥٠، ٥٥، ٦٩ ...

### ناجيا: أنماط أخرى من التكرار:

لم يكتف الشاعر بالوان التكرار السابقة التي من شأنها خلق إيقاع للنص. إضافة إلى إسهامها في البناء الدلالي، إضالجا إلى أنماط تكرارية أخرى من شأنها -أيضا- خلق جو إيقاعي يتضافر مع الأنماط الأخرى في تهيئة المتلقي والاستمتاع بالنص.

• من هذه الأنماط "التريديد" وهولون بلاغي قديم، يعمل على نمو النص نمواً تدريجياً بفضل تكرار بعض المفردات، وذلك مثل قوله:

قطرة من الصمت

تفصل بين نافذتين

على هاوية

وهاوية من اختلاف الوقت

تفصل بين سماءين

على جنة عالية

وجنة من اشتعال الوقت

تفصل بين منتظرين<sup>(١)</sup>

يلاحظ أن المقطع يأخذ بالنمو الدلالي تدريجياً، حيث يأتي اللفظ الأول بمعنى، ثم يتردد مرة أخرى بمعنى مغاير، يجعله ثنائي الإنتاج، وذلك ما نلاحظه في كلمات (هاوية/ هاوية- جنة/جنة)، والمقطع برزت إيقاعيته، نتيجة عدة عوامل منها، تكرار جملة ثابتة مع لفظ واحد على النحو التالي:

(١) أنها تؤمن لي، من ٣٨.

الإيقاع ← شعور الحداثة

تفصل بين  
نافذتين  
سمايين  
منتظرين

وكذلك جملة:

وهاوية  
من  
وجنة  
اختلاف  
اتفاق  
وطني  
اشتعال

إضافة إلى وجود القافية في (هاوية/ عالية) و(نافذتين/ سمايين) كل هذه الأشياء خلقت أجواء إيقاعية للمقطع، ومن ثم للنص.

ويمكننا - أيضاً - ملاحظة التردد ودوره الإيقاعي، في قوله:

كل درسي . حربي

كل حربي شمس آفله

كل شمس درسي

كل درسي صحوه نااهله

كل صحوه صبوّه

كل صبوّه هاوية قاتله

في قاعها سوف تلقاني:

وردة

أو

قنبلة (١)

الشاعر في هذا المقطع بدأ رحلته بالتلقي، وذلك بالانتقال من مكان إلى مكان آخر متدرجاً به حتى وصل إلى قاع الهاوية القاتلة، وذلك في صبوته التي تجعله إما ودية ناضرة تبهج الآخرين، وإما قنبلة تدمرهم.....

يلاحظ أن الإيقاع نتج عن عدة أشياء منها، استعمال التردد عبر أسطر المقطع في تكرار كلمات (حرب / شمس / درس / صحوة / صبوة) مع وجود ظلال معنوية ودلالية إضافية خلال عمليات التكرار (شمس، آفلة، صحوة، ذاهلة...) كما نتج الإيقاع أيضاً من وجود الغافية في (آفلة / ذاهلة / قاتلة / قنبلة) فضلاً عن توازي الجمل بالمقطع، إضافة إلى وجود الوزن (٢)، ومن التردد - أيضاً - قوله:

١. وحينما انكسرت جيوشنا،

٢. لذت بالسلاح

٣. فلما انكسر السلاح،

٤. لذت بالبحر،

٥. ولما أنت جيوشهم من البحر،

٦. اعتصمت بها،

٧. فقتلونا (٣).

الشاعر يعتمد في المقطع على تكرار كلمات معينة بطريقة فنية، تنتج بصوتيتها إيقاعاً مثيراً. ففي السطر الثالث يكرر (الانكسار) من السطر الأول، ويكرر - أيضاً -

(١) إلى النهار الماضي، من ٢٣.  
(٢) من هذا المقطع في الجزء الخاص بالوزن.  
(٣) وردة اللوحى الجميلة، من ٢٤.

(السلح) من الماطر الثاني. وفي الماطر الخامس يكرر (البحر) من الماطر الرابع و(الجيش) من الأول... وهكذا يستخدم التردد لتحقيق إيقاع صوتي إضافة إلى إسهامه في الإنتاج الدلالي للنص<sup>(١)</sup>.

• من أمشاط التكرار التي لجأ الشاعر إليها لخلق الإيقاع المميز لنصه الشعري، ما يسمى بـ "رّة العجز على الصدر" وهو - أيضاً - لون بلاغي قديم، يعتمد في بنيانه على التكرار، ويتضح هذا النمط التكراري من خلال المقطع التالي:

في صباح غامض أجيء بالأرجوحة الغضبية،

نامي، برهة من النسرين والصنديل نامي

طفلي الخضراء أنت، وبيننا دم وبيل<sup>(٢)</sup>

ففي الماطر الثاني، لجأ الشاعر إلى تكرار كلمة (نامي) مرة في صدر الماطر، والأخرى في نهايته، فحقّق انسجاماً صوتياً في الماطر، فضلاً عن الإضافة الدلالية في الكلمة المكررة. ومن ذلك - أيضاً - قوله:

- تهادي.. أيتها الآلام.. تهادي

- لا شيء، فراغ العالم مبقور،

يتداح، وتنطفئ النيران ولا شيء<sup>(٣)</sup>

لاشك أن تكرار (تهادي) في الماطر الأول بتركيبها الصوتي أعطت إيقاعاً يتلاءم مع المعنى الدلالي للجملة، كما أن عبارة (لا شيء) المكررة في الماطر الثاني والثالث عملت

(١) يمكننا ملاحظة التردد في ديوان "هكذا قلت للهافية" ص ٧، ٢٤.

ديوان "وردة الوحشي الجميلة" ص ٣١.

ديوان "كفها نهاية الأرض" ص ١٨، ٢٥، ٤١، ٧٤، ٧٦، ٩١، ١١٣.

(٢) هكذا قلت للهافية، ص ٨٧.

(٣) وردة الوحشي الجميلة، ص ٥٤.



على إحكام الدفقة التعبيرية صوتيًا ودلاليًا في المقطع. فالمطلع هو نفسه الختام. وكأننا في حلقة مفرغة. فكانت النتيجة الحتمية (لا شيء) (١).

لم يكتف الشاعر بالألوان البلاغية السابقة التي تعتمد في بنائها على التكرار لإحداث جرس موسيقي للنص، من شأنه جذب المتلقي واستمتاعه بالخطاب الشعري. فنراه يطرق ألوانًا بديعية أخرى مثل "العكس والتعديل" (٢) و"الترصيع" (٣) وقد أوردهما الشاعر بقلة لذلك لا يدخلان دائرة السمة المميّزة لإيقاع نصه الشعري.

#### ٥- الطباق:

الطباق من البنى البديعية، ذات التأثير الدلالي، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة كما أن لها تأثيرًا إيقاعيًا، وخاصة عند ما تدخل في إطار من النسق الصوتي بفعل التماثل الصرفي بين طرفي التماثل، وذلك مثل قوله:

رجل آجل وامرأة عاجلة.. باب مفتوح على هاوية.. هكذا (٤)

في السطر يستخدم الشاعر الطباق بين (رجل - امرأة) و(آجل - عاجلة) فأعطى الإيقاع صوتًا متميزًا. ويمكن تأمل السطر من الناحية الدلالية على أن الازدواجية المنتجة للعالم (الرجل/المرأة) تقف على حافة الهاوية التي استحضرتها الصياغة في حالة انفتاح ويمكن ملاحظة ذلك - أيضًا - في قوله:

سيدي وحبيبي مسني فاكتملت له  
أنا المرأة المكتملة

(١) يمكننا ملاحظة هذه الخاصية الإيقاعية في العديد من أعمال الشاعر، انظر، مثلاً كتابها نهاية الأرض، ص ٣١، ٣٦، ٤٤، ٥٧، ١٠٧.

(٢) انظر، مثلاً، وردة الفوضى الجميلة، ص ٦٦.

(٣) انظر، مثلاً قلت للهاوية، ص ٤٩، ٨٠.

(٤) مثلاً قلت للهاوية، ص ٦٣.

اقرأ أيامي المقبلة

ساطعة أفلة

يشدها حبيبي إلى حُطاي الجاهلة<sup>(١)</sup>

لم ينشأ الإيقاع في المقطع من توحيد القافية، أو من وجود بعض تقاعيل المتدارك مع التقارب فقط، إنما نشأ - أيضاً - بسبب وجود الطباق المعنوي والدلالي ذي البناء الصرفي الموحد في قوله (ساطعة/ أفلة).

ويلاحظ، أن الشاعر قد يكثر من استعمال الطباق في أجزاء معينة، وذلك مثل قوله:

كلما شريت: ظمئت

كلما احترقت: استويت

جئتني وجحيمي

قاتلي ورحيمي<sup>(٢)</sup>

ويعتمد الشاعر على الطباق لبننة رئيسة في بناء نصه من الناحية الدلالية والإيقاعية، الأمر الذي بلغ به استعمال هذه اللبنة وتوظيفها في أحد دواوينه<sup>(٣)</sup> نحو (٦٧) مرة. وهو استعمال كبير إذا قيس بصنيع شعراء آخرين استعملوا هذا البناء البيديعي. وهذا يعني أن الإيقاعية البيديعية بأشكالها المختلفة تمثل ركيزة من ركائز الإيقاع عند "رفعت سلام".

٦- الحوار:

يمثل "الحوار" بنية أساسية في البناء الإيقاعي، إذ إنه يقتضي التعبير في أسلوب الأداء الشعري، وهو ما يكسر حاجز الرتابة لدى المتلقي، وهو هدف إيقاعي في المقام الأول.

(١) كنها نهاية الأرض، ص ١٠٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٦.

(٣) نثر، مكانا لثلاثية.

وقد اهتم شاعرنا بالحوار اهتمامًا كبيرًا، حتى أصبح سمة أسلوبية وإيقاعية لخطابه الشعري، ولا نكاد نرى ديوانًا شعريًا من دواوينه يخلو من هذه السمة، ومن ذلك قوله:

قال: أنت سيدي

قلت: أنت موعدي

متى تكون؟

قال: حين تغدو سيد الجنون

قلت: خرقتي وبيرقني والصولجان

قال: صُمّ عشرين شهرًا

وانتظرنني

دهرًا (١)

على الرغم من البناء الحوارى المزيج في المقطع، المكوّن من (قال/قلت)، فإن التأمل العميق في المقطع يؤلّل إلى التوحد، حيث تحتل الذات موقع المتحدث والمتحدث إليه على صعيد واحد، وهذه بنية قديمة عند أئمة المتصوفة (٢)، ومما يعزز هذا الرأي اعتماد البنية على الخموض والفكر الفلسفي، كما كانوا يفعلون.

إن البناء الحوارى المركّب من (قال/قلت) يعطي النص إيقاعًا متجددًا مع كل إجابة أو سؤال. وقد لجأ الشاعر إلى بناء حوارى آخر مغاير لسابقه - في بنيته - فاعتمد في محاورته على طرف واحد، وذلك مثل قوله:

أقول: من يقطع الآن خيطي؟

أقول: فوق هاوية أروح ولا أجيء

(١) إشراقات " رفعت سلام " ص ١٧.  
(٢) انظر، مثلاً المواقف والمخاطبات، للثرى.

أقول: إنها أنتاي وسيدتي الفائزة

وأستدير إلى النهاية الشاعرة (١)

إن الشاعر لم يلجأ إلى الطريقة التقليدية في الحوار بين متحدث ومتحدث إليه. إنما لجأ إلى طريقة جديدة، فكان الخطاب من طرف واحد، وعلى الرغم من إيقاعية المقطع نتيجة الحوار. فإن الشاعر لجأ إلى أشياء أخرى توازن الحوار في توقيد الإيقاع وإشعاعه كالفافية وغيرها.

وإذا كانت بنية "الحوار" هي بنية أدبية تعتمد عليها فنون أخرى كالقصة والرواية والمسرح، فإن شعراء الحداثة استعانوا بها في نصوصهم الشعرية، لإنتاج الدلالة واستنباط الإيقاع، ولم يكن ذلك على سبيل المقطع أو الجزء الشعري في نص ما، إنما تعددت في نصوصهم، فقد وردت هذه البنية نحو (١٢) مرة في ديوانيه، إلى النهار الماضي (٢) وإشراقات (٣)، وهو عدد كبير يدخل بها في مجال الظاهرة، فضلاً عن وجودها الملحوظ في ديوانيه الأخرى.

وعلى هذا فقد حاول "رفعت سلام" أن يحقق لنصه الشعري الإيقاع المميز؛ وذلك باستخدامه كافة الألوان البديعية، التي تسهم بشكل أو بآخر في خلق الإيقاع. وهو بهذا يهدف إلى توصيل الرسالة الشعرية إلى المتلقي في نص شعري متوهج بإيقاعه الثري.

(١) مكال لكت للهاوية، ص ٤٣.  
(٢) النظر، - مكال - ص ٥١، ٧٠، ٩٢، ٩٨.  
(٣) النظر، - مكال - ص ١٧، ٣٩، ٥٧، ٩٧.

الإيمان ← شعير الدائمة

← ٣٦٨ →

## الخاتمة

مرَّ الشعر العربي بقاريخ طويل، تعرَّض خلاله لأصوات عديدة تنادي بالتجديد اللغوي تارة والإيقاعي تارة أخرى، ولذا فقد نشأت مدرسة البديع في العصر العباسي، كما ظهرت الموشحات في الأندلس، وما لبثت هذه الدعوات أن أطلَّت برأسها علينا في العصر الحديث، حيث تغيَّرت مفاهيم الحضارة، وتعقَّدت الحياة، وقد نتج ذلك عن الاتصال بالحضارة الغربية، وكان علينا مواكبة هذه الحضارة، بحيث لا ننقص من قدر قيمنا وتراثنا، بل ننطلق منهما إلى المفاهيم الجديدة.

وأمام هذه التغيَّرات الحضارية والثقافية، كان على الشعر العربي أن يرتدي ثوبًا جديدًا أو يجدد ثوبه القديم إن أراد الاحتفاظ به، ولذا تعدَّلت الاتجاهات التي نادى بتجديده، بدءًا من البارودي، حتى جماعة الشعر الحر، وأخيرًا مرحلة الحداثة وما صاحبها من الشعر المنثور أو ما يسمى "قصيدة النثر".

الأمر الذي حثَّم علينا دراسة تلك الاتجاهات وما تطرحه من رؤى، وقد تغيَّرت دراسة الاتجاه الأخير، الذي يمثل أقصى درجات التجديد على المستويين الشكلي والإيقاعي، كما يعدُّ هذا الاتجاه الأعلى صوتًا على المستوى النظيري من كل الاتجاهات السابقة.

فقد وقع اختياري على مستوى الإيقاع، لدراسة ما آلت إليه حركة الحداثة في شعرنا العربي، وذلك لما للإيقاع من أهمية رئيسة في بناء النص الأنمي.

ويمكن القول إن هؤلاء الشعراء - موضوع الدراسة - هم نخبة تمثل أجيالها أصدق تمثيل. لذلك فما برز من نتائج تخصصهم، يمكن تعميمها من باب الإستقراء الناقص على كل شعراء هذا الجيل.

وتركزت نتائج الدراسة على مستويين:

١. نتائج يختصُّ بها جيل ما بعد الرواد.
  ٢. نتائج يختصُّ بها الجيل الثالث للحدائق العربية.
- أما جيل ما بعد الرواد، وهو ما يسمى جيل الستينيات، فقد تبيَّن من خلال الدراسة أن القصيدة لديهم اُتسمت بالمحافظة على الموروث الشعري من خلال:
١. الالتزام بالوزن الشعري القديم، الأمر الذي يفسِّره عدم كتابتهم لقصيدة النثر.
  ٢. المحافظة على وحدة البحر الشعري للقصيدة الواحدة، وذلك باستثناء بعض المحاولات القليلة.

وعلى الجانب الآخر، فقد تعددت محاولاتهم التجديدية، وذلك من خلال:

١. اتخاذ السطر الشعري بدلاً من البيت بنيةً رئيسةً للقصيدة، كما وُجد في إبداعهم القصيدة العمودية، ولكنها كانت قليلة لا ترقى إلى مستوى الظاهرة.
٢. استحداث بعض التفاعيل الجديدة التي لم تكن في العروض العربي القديم كاستعمال (فاعل) في حشو المتدارك.
٣. النظم على البحور الشعرية الصافية، وقد احتل كل من المتدارك والمتقارب والرجز، مكان الصدارة من تلك البحور، وليس معنى ذلك اختفاء البحور المركبة أو إهمالها، ولكن قد ترد هذه البحور بصورة قليلة.
٤. وجود بعض المحاولات للمزج بين البحور الشعرية داخل القصيدة الواحدة.

٥. الاعتماد على التدوير واستخدامه بنية أساسية للقصيدة بما يخدم النص دلاليًا وإيقاعيًا.
٦. تلعب القافية دورًا أساسيًا في بناء النص عند شعراء هذا الجيل، وهم بذلك لم يحافظوا عليها تمامًا كما هي في الشعر العمودي، ولم يهملوها تمامًا كما في التيارات الأخرى، إنما جاءت القافية لديهم متنوعة الأشكال.
٧. الاهتمام بالجانب الصوتي للكلمة بما توحيه من إيقاع يخدم الناحية الدلالية وقد أدى ذلك إلى الاهتمام بالنواحي البديعية كالجناس والطباق، اللذين من شأنهما إيجاد إيقاع منتظم للنص.
٨. الاعتماد على التكرار بأنواعه المختلفة بنية أساسية في بناء الإيقاع وإنتاج دلالاته.
- أما الجيل الثالث من حركة الحداثة في مصر، وهو ما يطلق عليه جيل السبعينيات، وقد بدأ هذا الجيل أكثر جرأة وإقدامًا على التحديث والتجديد في نصوصه الشعرية وذلك من خلال النقاط الثمانية سالفة الذكر، إضافة إلى:
  ١. المزج بين البحوث الشعرية المختلفة في القصيدة الواحدة، ويبدو هذا في معظم الإنتاج الشعري لهذا الجيل.
  ٢. الاهتمام بالثّر الغني، الذي يدخل في بناء القصيدة الشعرية، أو تفرد له مساحة إبداعية كاملة، وهو ما يعرف بالشعر المنثور أو "بقصيدة الثّر".
  ٣. التأثر بالإيقاع القرآني، وذلك من خلال وجود المعارضة الإيقاعية لبعض آياته والاقتباس منه وكان ذلك كثيرًا في نصوصهم.



4. الاهتمام الخاص بالجانب اللغوي، وضرورة تخيُّر المفردة الموحية صوتيًا بالدلالة المطلوبة، وكذلك استعمال غريب الألفاظ حيناً، والألفاظ اليومية أحياناً أخرى وهذا ما يؤدي إلى الغموض الذي يصل إلى حد الإيهام. الأمر الذي يصرف عنه جمهور القراء فتصبح القصيدة لخاصة الخاصة. وهذا يتناقض مع دور الشعر.
  5. الاهتمام بالحرف المفرد، وتكراره في النص، الأمر الذي يؤدي إلى إيقاع صوتي كبير داخل الخطاب الشعري، حتى وصل الأمر إلى وجود دواوين شعرية تكتسب دلالتها وإيقاعها واسمها من حرف واحد.
  6. دخول عنصر الحوار في بنية القصيدة الحديثة ليسهم في توفير إيقاعها. إن مثل هذه الأشياء تعمل على وجود إيقاع للنص الشعري، ويجعل من المتلقي متابعاً للإنتاج الأدبي مستمتعاً به، وإن ظلت دائرة المعنى تحاور المتلقي ولا تفصح عن ماهيتها بسهولة.
- ويمكننا ملاحظة، أن بعضاً من هذه التجديدات، هي في حقيقتها تمثّل العودة إلى تراثنا العربي القديم، بما يعني أن الحداثة الحقيقية هي التي تعتمد على التراث، وتعيد إنتاجه مضيئة إليه أبعاداً أخرى. وهو ما نصو إليه في الأعمال الشعرية القادمة.

## المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم).

أولاً : الدواوين الشعرية :

أ- دواوين شعراء الدراسة :

١. حسن مطلب :

١- آية جيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٢- أزل النار في أيد النور، دار النديم للطباعة والنشر القاهرة ١٩٨٨

٣- سيرة البنفسج، مطبوعات كاف نون، القاهرة ١٩٨٦م.

٤- قصائد البنفسج والزبرجد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢م.

٥- لا نيل إلا النيل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣ م.

٦- وشم على نهدي فتاة، دار أسامة للطباعة القاهرة ١٩٧٢م.

٢. رفعت سلام :

١- إشراقات رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢- إلى النهار الماضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ م.

٣- إنها تومي لي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤- كأنها نهاية الأرض، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٥- هكنا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٦- وردة الغوضى الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٧ م.

1. The first part of the paper is a review of the literature on the topic. It starts with a general overview of the field, then moves on to a more detailed discussion of the specific issues at hand. The review is organized into several sections, each focusing on a different aspect of the literature.

2. The second part of the paper is a critical analysis of the literature. It discusses the strengths and weaknesses of the various studies, and identifies the gaps in the current knowledge. This section is crucial for understanding the current state of the field and for identifying the areas that need further research.

3. The third part of the paper is a discussion of the implications of the findings. It explores the potential applications of the research, and discusses the policy implications. This section is important for understanding the practical relevance of the research and for identifying the areas where further research is needed.

4. The fourth part of the paper is a conclusion. It summarizes the main findings of the paper, and discusses the implications for future research. This section is important for providing a clear and concise summary of the research and for identifying the areas that need further research.